



Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Masterscriptie
Promotor: Dr. Sascha Bru
Algemene literatuurwetenschap

Presentisme in de historische avant-garde

Een reconstructie van Theo van Doesburgs poëtica

Vorgelegd aan de examencommissie
voor het behalen van de graad van
Master in de taal- en letterkunde,
afstudeerrichting Engels - Scandinavistiek

Niels Cuelenaere
Master in de taal- en letterkunde
Stamnummer: 20040959
Academiejaar: 2008 - 2009

Een woord van dank

Ik bedank ten eerste mijn promotor Dr. Sascha Bru die mij op de goede weg zette wat betreft de inhoudelijke kant van deze masterscriptie. Gedurende de loop van dit jaar wist hij me telkens met goede raad bij te staan. Voorts ben ik dank verschuldigd aan Prof. Jaak De Vos die zo vriendelijk was mij te helpen bij het vinden van informatie over de filosoof Salomo Friedländer. Zonder zijn hulp was een deel van dit werk onmogelijk geweest. Woorden van dank gaan ook naar mijn medestudenten Tobias Hermans en Bert Van der Hoogerstraete voor het helpen vertalen van enkele Duitstalige bronnen. Hiervoor ben ik ook dank verschuldigd aan mijn goede Duitse vriend Martin Huss. Tot slot wil ik mijn familie, vrienden en in het bijzonder mijn vriendin Mieke bedanken voor alle begrip en steun die ze me gedurende het afgelopen jaar hebben gegeven.

Index

0. Inleiding	2
0.1 Opzet en materiaal	2
0.2 De Aleph.....	4
0.3 Presentisme als historiciteitsregime.....	5
1. Tijdruimte.....	8
1.1 De vierde dimensie	8
1.1.1 Non-euclidische geometrie	8
1.1.2 Simultaneïsme.....	13
1.1.3 Perspectief.....	18
1.2 Nieuwe Beelding	21
1.2.1 Primitivisme	22
1.2.2 Subjectivisme	24
1.2.3 Universalisme	28
1.2.4 Perspectivisme	34
2. Subject.....	38
2.1 Holland/Berlijnse dada	38
2.2 Der neue Mensch	45
2.2.1 Präsentismus	45
2.2.2 PRÉsentismus	50
3. Nieuwe Woordbeelding.....	59
3.1 Het nieuwe vers	59
3.1.1 Poëzie als religie	60
3.1.2 Poëzie tegen dualisme.....	62
3.1.3 Poëzie als gemeenschapskunst.....	69
3.2 Het nieuwe proza	72
3.2.1 <i>Caminoscopia</i>	72
3.2.1.1 De “dynamo-electrische” esthetica	73
3.2.1.2 Het “identiteitsprincipe”	76
3.2.1.3 De “collectieve wereldbeheersching”	78
3.2.2 <i>Het andere gezicht</i>	80
4. Besluit.....	86

0. Inleiding

“O God, I could be bounded in a nutshell and
count myself a king of infinite space”

- Hamlet

0.1 Opzet en materiaal

In deze masterscriptie behandel ik de literaire exponenten van de historische avant-garde in het kader van het tijdsconcept presentisme. Mijn opzet bestaat erin aan te tonen dat de tijd voor de gehele avant-garde het heden is, vandaar de naam presentisme. Tot vrij recent werd immers gedacht dat avant-gardistische bewegingen als het futurisme uitsluitend aan toekomstgericht denken deden. Deze opvatting berust vermoedelijk op onjuiste analyses van het futurisme, wiens misleidende naam een belang van de toekomst suggereert. De grote avant-gardekenner Renato Poggioli schrijft, bijvoorbeeld, in zijn bekende werk *The Theory of the Avant-garde* (1962) het volgende:

[T]he “presentism” of the Zeitgeist stands to the futurism of contemporary art as romanticism does to avant-gardism. Furthermore, it was precisely by the term “presentism” that Wyndham Lewis defined the credo of the movement he founded and named “vorticism,” by which he deceived himself into believing that he had surpassed Italian and French futurism, as the dadaists also tried to do when they postulated the “abolition of the future.” (Poggioli 73 - 4)

Omdat de futurist zogezegd aan toekomstgericht denken deed, stelt Poggioli dat ook alle andere avant-gardisten toekomstdenkers waren, want voor hen was het futurisme immers het lichtende voorbeeld. Maar deze opvatting is ondertussen achterhaald.

Onder de academici die Poggioli's beweringen aanvechten is Marjorie Perloff waarschijnlijk de grootste naam. In haar boek *The Futurist Moment* (1986) – dat zijn naam bovendien dankt aan Poggioli's studie van de avant-garde – zal Perloff het “futuristisch” beeld van het futurisme en dus van de historische avant-garde ontkrachten door te besluiten dat “for the Futurists [...] it is, finally, the *present* that most urgently matters” (Perloff 224). In plaats van futurisme of avant-gardisme zou men het dus moeten hebben over presentisme.

In deze masterscriptie maak ik gebruik van recent onderzoek dat dit presentisme duidelijker in kaart heeft gebracht. Mijn eerste prominente bron is geschiedkundige François Hartogs boek *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps* (2003), waarin hij aantoont dat het avant-gardistisch presentisme zich onderscheidde van de algemene toekomstgerichte tendens van de vroege twintigste eeuw. Hij verduidelijkt hierbij de link tussen het futurisme en het presentisme. Mijn tweede en belangrijkste bron is literatuurwetenschapper

Walter Fähnders essay “Zeit und Raum sind gestern gestorben: Über ‘Präsentismus’ in der europäischen Avantgarde” (2002). In dit essay bestudeert Fähnders uitgevoerd het avant-gardistisch gebruik van het presentisme. Het theoretisch kader van mijn masterscriptie is voor het grootste deel op deze studie gebaseerd.

Om niet in een te oppervlakkige studie van de avant-garde verzeild te raken, bespreek ik het presentisme in het bijzonder aan de hand van de poëtica van De Stijl-oprichter Theo van Doesburg. Deze poëtica zal ik in het licht van het presentisme herbekijken en reconstrueren. Hieruit zal duidelijk blijken dat ook Van Doesburgs literaire werken, zowel poëzie als proza, tonen dat hij een aanhanger van het heden was.

Het is echter niet mogelijk om het alleen bij de literaire poëtica te houden. Literatuurwetenschapper J.J. Overstegen stelt dat een korte samenvatting van de beeldende kunsten van De Stijl “onmisbaar [is] voor een inzicht ook in Van Doesburgs literaire theorieën” (Overstegen 63). Bovendien maakt literatuurwetenschapper José Boyens duidelijk dat “het niet mogelijk is zich uitsluitend te verdiepen in de theoretische publikaties van Theo van Doesburg”, maar dat het nodig is “hierbij ook het persoonlijke streven en bepaalde kunstenaarsgroeperingen te betrekken” (Boyens 193). Om deze redenen zal ik in dit werk gebruik maken van W.J. Van den Akkers poëtica-model zoals Geert Buelens het in zijn boek *Van Ostaijen tot Heden* (2001) beschrijft. Van den Akker maakt een onderscheid tussen twee categorieën: de versinterne en de versexterne poëtica. Versintern is wat “in de poëzie wordt meegedeeld, versextern is alles wat daarbuiten valt” (Buelens 32). Het grootste deel van mijn masterscriptie kan men tot Van Doesburgs versexterne poëtica rekenen. Ik bespreek zijn kennis over de toenmalige wetenschap en welke andere avant-garde bewegingen hij bevriendde. Hieruit besluit ik uiteindelijk in welke mate dit alles heeft bijgedragen tot Van Doesburgs versinterne poëtica.

Bij wijze van kennismaking met het concept ‘presentisme’ vervolg ik deze introductie met een bespreking van Jorge Luis Borges’ kortverhaal “De Aleph”. Vervolgens geef ik met behulp van François Hartog een inleidende geschiedkundige uitleg over de opkomst van het avant-gardistisch presentisme aan het begin van de vorige eeuw.

0.2 De Aleph

In het kortverhaal “De Aleph” vertelt Jorge Luis Borges over een merkwaardige gebeurtenis in het leven van zijn fictieve alter ego. In de nagedachtenis aan zijn overleden geliefde, Beatriz, bezoekt Borges geregeld het huis van haar ouders. Daar schudt hij op een bepaalde dag de hand van haar neef, de onervaren dichter Carlos Daneri, die zijn hulp vraagt bij het schrijven van zijn allereerste dichtwerk. In dit gedicht wil Daneri een totale beschrijving maken van de planeet aarde. Borges is hierover echter sceptisch en doet het idee af als “pedante rommel” (Borges 420). Maar wanneer Daneri na enkele maanden de geheime inspiratiebron voor zijn gedicht ontsluit, namelijk een artefact in zijn kelder dat hij de Aleph noemt, wordt Borges erdoor geïntrigeerd. “De Aleph”, vertelt Daneri, is “de plek waar alle plekken op aarde onvermengd aanwezig zijn, gezien vanuit alle hoeken” (423). Borges spoedt zich hierop naar Daneri’s huis om deze microkosmos zelf te aanschouwen en na aankomst deelt hij zijn lezer het volgende mee:

Onder aan de trap, naar rechts, zag ik een kleine van kleur verwisselende bol met een bijna ondraaglijke gloed. Aanvankelijk dacht ik dat hij draaide; later begreep ik dat die beweging een illusie was die werd veroorzaakt door de duizelingwekkende spektakels die hij bevatte. De doorsnede van de Aleph zal twee, drie centimeter zijn geweest, maar de kosmische ruimte zat erin, zonder vermindering van omvang. Elk ding [...] was oneindig veel dingen, want ik zag het duidelijk vanuit alle punten van het heelal. [...] [I]k zag de gruwelijke relikwie van wat zo verrukkelijk Beatriz Viterbo was geweest, ik zag de omloop van mijn donkere bloed, en ik zag het raderwerk van de liefde en de wijziging door de dood, ik zag de Aleph, vanuit alle punten, ik zag in de Aleph de aarde, en op de aarde opnieuw de Aleph en in de Aleph de aarde, ik zag mijn gezicht en mijn ingewanden, ik zag jouw gezicht, en ik werd duizelig en moest huilen, omdat mijn ogen dat geheime, vermoede voorwerp hadden gezien, waarvan de mensen zich de naam toe-eigenen, maar dat door geen mens is aanschouwd: het onbevattelijke heelal. (426-8)

Borges’ Aleph, zo besluit Walter Fähnders, is een mooi voorbeeld van hoe tijd en ruimte ook door de historische avant-garde in Europa werd behandeld. De avant-garde bewegingen die ontstonden tijdens de eerste decennia van de twintigste eeuw begrepen de tijd namelijk als “Konzentration und Komprimierung auf einen einzigen ‘Punkt’, nämlich die Gegenwart, das Präsentische: ‘Präsentismus’” (Fähnders). Dit presentistisch punt is in Borges’ verhaal de Aleph zelf. Het heden, aldus Fähnders, komt in de poëtica’s en werken van avant-gardisten centraal te staan. ‘Presentisme’ is de term waarmee Fähnders deze brede tendens benoemt.

0.3 Presentisme als historiciteitsregime

In een ietwat andere context bespreekt ook geschiedkundige François Hartog de opkomst van dit avant-gardistisch presentisme. In zijn boek *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps* (2003) hanteert hij de term 'presentisme' in een veel ruimere zin die zich geenszins beperkt tot de avant-garde. Volgens hem is presentisme het laatste van drie historiciteitsregimes die zich in de vrij recente geschiedenis hebben ontwikkeld. Een historiciteitsregime omkadert de manier waarop de Westerse maatschappij omgaat met tijd, of liever, met de relatie tussen verleden, heden en toekomst. Zo onderscheidt Hartog een klassiek, modern en hedendaags regime. In het klassieke historiciteitsregime, dat binnen het tijdperk van het Ancien Régime viel, dirigeerde het verleden de toekomst. Literatuurwetenschapper Matei Calinescu verduidelijkt in zijn werk *Five Faces of Modernity* (1987) dat de tijd werd opgevat "along essentially theological lines, as tangible proof of the transient character of human life and as a permanent reminder of death and what lay beyond [...] 'and hence there [was] no great worry about controlling the future'" (Calinescu 19).

De Franse Revolutie kondigde echter de dood aan van de lesgever uit de oude tijd en luidde het moderne historiciteitsregime in, aldus Hartog. Voortaan zou de moderne mens alle ogen op de toekomst richten. Zijn ongebreideld vooruitgangsgeloof werd alleen maar versterkt door de wetenschappelijke euforie die volgde uit de Industriële Revolutie. Kort gezegd, de ketenen van het verleden werden afgeschud en de tijdgeest kreeg een sterke teleologische aandrijving. Het was ook binnen dit moderne historiciteitsregime dat vele –ismen (zoals het communisme, fascisme, liberalisme enzovoort) het licht zagen en hun bestaansrecht legitimeerden met de utopische belofte.

Niet anders was het in het geval van de avant-garde beweging van het Italiaanse futurisme dat ook de naam droeg van het "antipassatismo" of de "down-with-the-past movement" (Poggioli 52). In 1909 publiceerde F.T. Marinetti op de voorpagina van de prestigieuze Franse krant *Le Figaro* het futuristisch stichtingsmanifest waarin hij het Italiaanse verleden aan de kaak stelde. Marinetti wou, zoals de Russische futuristen het later zouden verwoorden, "to throw overboard the ballast of the classics from modernity's steamship" (Poggioli 53). Als kind van zijn tijd vond hij dan ook inspiratie in de moderne technologie (telefoon, spoorwegen, vliegtuig) die een voorheen ongeziene snelheid aan de dag legde. Bijgevolg luidde het achtste van elf punten in "Fondation et Manifeste du Futurisme":

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles! ... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente. (Marinetti "Fondation")

Marinetti uitte hiermee zijn radicaal geloof in het futuristisch moment dat met een ogenblikkelijke snelheid ruimte en tijd aan banden legde. De geschiedenis werd vervolgens volledig geschreven in de naam van de toekomst. De geschiedkundige consensus houdt dat het futurisme deze manier van doen tot in het uiterste heeft doorgedreven.

Maar, Hartog maakt duidelijk dat het futuristisch manifest toont hoe men van futurisme in presentisme kan overgaan, of liever, hoe het futurisme eigenlijk al een presentisme was:

Quand Marinetti proclame: « Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons *déjà* dans l'Absolu, puisque nous avons *déjà* créé l'éternelle vitesse omniprésente », le présent se trouve « futurisé » ou il n'y a déjà plus que du présent. Par la vitesse le présent se transforme en éternité et Marinetti, au volant de sa voiture de course, se voit comme un substitut de Dieu. (120)

De aandacht van de futuristen was kennelijk niet gericht op de toekomst, maar op het heden. De absolute snelheid van het futurisme steeg namelijk uit boven elk gevoel van afstand in tijd en ruimte en verklaarde beide dood. Abstracte begrippen als verleden en toekomst waren achterhaald. Voor de futurist waren alle ruimtes dankzij de absolute snelheid immers overal onmiddellijk *present*. De aan grootheidswaan lijdende Marinetti zag zichzelf vervolgens, zo schrijft Hartog, als de plaatsvervanger van God. In verband hiermee zei de filosoof Ernst Bloch: "God is dead, but his locus has survived him. The place [...] remains a hollow space" (Calinescu 65). De denkwijze die hierachter schuilt, werd voor het eerst in de zesde eeuw in kerkvader Sint Augustinus' *De Civitate Dei* geformuleerd. Augustinus zag het bestaan van de onsterfelijke God in een ruimteloze vacuüm buiten de tijd in "the sublimity of an ever-present eternity" en definieerde hiermee het eeuwige heden waar Hartog gewag van maakt (Augustinus). Het was aan Marinetti en zijn volgelingen om, na Nietzsches doodverklaren van God, alternatieven voor dit (lege) heden te zoeken, of zoals Bloch het zou zeggen: "modern man's task of filling 'the place into which Gods were imagined'" (Calinescu 65).¹ De futuristische breuk met het moderne historiciteitsregime vormde aldus de trampoline richting het eeuwige nu. Men trad hierbij binnen in het hedendaagse historiciteitsregime "du présent: celui du présentisme" (Hartog 121).

Het presentisme is wijd en zijd verspreid geraakt via het doorgeefluik van het futuristisch stichtingsmanifest, getuige hiervan diens vele in een mum van tijd verschenen vertalingen in een

¹ Zo ontstonden ook de vele -ismen in het moderne historiciteitsregime (cf. supra). Na de dood van God was de mens overgeleverd aan de willekeur van het bestaan. De moderne -ismen speelden op deze onzekerheid in met hun utopische teleologie.

“russischer, englischer, spanischer und deutscher version” (Fähnders). Het futuristisch moment behoorde dan ook tot “all the avant-gardes and not only to the one named for it” (Poggioli 68). Dit werd weerspiegeld in de titels van verscheidene manifesten van de historische avant-garde. Naast het presentistisch futurisme van Marinetti, “evoqué a l’instant”, maakt Hartog ons attent op andere manifesten zoals bijvoorbeeld: “le Simultanéisme, le Praesentismus, le Nunisme [...], le PRÉsentismus, l’Instantéisme” (Hartog 123). Zo lezen we op de voorpagina van Francis Picabia’s dadaïstisch manifest van het instantaneïsme:

L’Instantanéisme: ne veut pas d’hier.
L’Instantanéisme: ne veut pas de demain.
L’Instantanéisme: fait des entrechats.
L’Instantanéisme: fait des ailes de pigeons.
L’Instantanéisme: ne veut pas de grands hommes.
L’Instantanéisme: ne croit qu’à aujourd’hui.
L’Instantanéisme: veut la liberté pour tous.
L’Instantanéisme: ne croit qu’à la vie.
L’Instantanéisme: ne croit qu’au mouvement perpétuel. (Picabia)

Uit het voorafgaande kan ook de invloed blijken van de onder avant-gardisten zeer populaire filosoof Friedrich Nietzsche en zijn ahistorische behandeling van het heden in *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1876) en de dood van God in *Also Sprach Zarathustra* (1883-5). Maar dit alles betekent niet dat aan Marinetti of Nietzsche het “Copyright am Gedanken vom Tod der Zeit und des Raumes” toebehoorde (Fähnders). De twee beroemdheden hadden alleen maar de discussie over tijd en ruimte voortgezet die sinds lang aanhield. Het nadenken over deze dimensies (tijd en ruimte) was niettemin typisch voor de destijds “violdiskutierte Frage nach einer möglichen ‘vierten Dimension’ neben den drei Dimensionen des Raumes” (Fähnders). In het volgende hoofdstuk bespreek ik de ontdekking van deze vierde dimensie en diens implicaties voor de avant-gardistische kunst.

1. Tijdruimte

“Eternity is the Standing still of the Present Time, [...] a Hic-stans for an infinite greatness of Place”
- Leviathan

De wetenschappelijke ontdekking van de tijdruimte of vierde dimensie was een heel belangrijk feit voor de historische avant-garde. Het toonde dat de klassieke kunst een verkeerd beeld had van wat de realiteit was. Deze was niet statisch en driedimensionaal, maar dynamisch en vierdimensionaal. Het was aan de historische avant-garde om een nieuwe kunst te ontwikkelen die paste bij een nieuw, vierdimensionaal wereldbeeld. In dit hoofdstuk komen daarom drie opeenvolgende periodes in de evolutie van de vroeg-twintigste eeuwse kunst aan bod. Ten eerste, het realisme dat een afbeelding maakte van de driedimensionale, statische wereld. Ten tweede, het kubistisch “nieuw realisme” dat een afbeelding probeerde te maken van de nieuwe realiteit, maar niet helemaal loskwam van het realisme. Ten derde, de Nieuwe Beelding van De Stijl-oprichters Piet Mondriaan en Theo van Doesburg die beweerden de vierde dimensie met puur plastische composities daadwerkelijk in beeld te kunnen brengen.² De vierde dimensie en mijn bespreking ervan aan de hand van de Nieuwe Beelding zullen een belangrijk gegeven zijn in de reconstructie van Van Doesburgs (literaire) poëtica.

1.1 De vierde dimensie

1.1.1 Non-euclidische geometrie

Sinds de ontdekkingen van Isaac Newton was de mens, op zijn minst de kunstenaar, in de veronderstelling dat het reilen en zeilen van de mens zich afspeelde binnen de drie euclidische ruimtedimensies van lengte, breedte en hoogte. Het vermoeden dat er nog een vierde dimensie bestond, werd voor het eerst in de achttiende eeuw door Jean le Rond d'Alembert en Joseph-Louis Lagrange, respectievelijk in hun werken *Encyclopédie* (1754) en *Mécanique analytique* (1788), geopperd. Een eeuw later zou deze mogelijkheid nog steeds natuurwetenschappers intrigeren en in 1884 publiceerde Charles H. Hinton zijn “What is the fourth dimension?”. De wetenschappelijke speculatie hierover kwam echter tot een halt wanneer in 1908 Hermann Minkowski, met behulp van Albert Einsteins speciale relativiteitstheorie (1905), in zijn “Raum und Zeit” wetenschappelijk bewijs leverde voor de stelling dat de tijd de tot dan toe ontbrekende vierde dimensie was. Einstein slaagde er daarop in met zijn algemene relativiteitstheorie (1916)

² De vierde dimensie was echter meer het stokpaardje van Van Doesburg dan van Mondriaan.

de vierde dimensie toe te voegen aan de drie ruimtedimensies, die voorheen als zelfstandig gedacht werden, en vormde zo de tijdruimte. Het zou echter pas na de Eerste Wereldoorlog zijn dat deze ontdekking via een persbericht het publiek bereikte. Op de morgen van 7 november 1919 verscheen uiteindelijk in *The Times* de volgende aankondiging: “Revolution in Science: New Theory of the Universe: Newtonian Ideas Overthrown” (Gibbons 132).

Deze mededeling bracht een harde klap toe aan het realiteitsbesef van de gewone burger, die in onbegrip verbijsterd achterbleef. De werkelijkheid had niet drie dimensies, maar kende nog een achterliggende onzichtbare dimensie. Pogingen om deze vierde dimensie aan de man te brengen, nog voor de Grote Oorlog uitbrak, werden reeds ondernomen door de hierboven vermelde wiskundige Charles H. Hinton “who between 1880 and 1907 [...] was to be the most single-minded popularizer of the notion of a transcendental Fourth Dimension” (Gibbons 136). Hinton vormde de sinds kort bestaande complexe vierdimensionale geometrie om in een begrijpelijke hyperruimtefilosofie. Zo maakte hij Esprit Jouffrets verhandeling *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (1903) verteerbaar voor iedere ziel. In het voorwoord van Jouffrets werk stond te lezen dat het tijd werd om de rug toe te keren aan de conventionele euclidische geometrie uit het verleden. Optimistisch vroeg Jouffret zich af: “comment ne pas envisager la possibilité [...] de donner à nos descendants la sensation de se voir, et de concevoir l’espace avec quatre dimensions?” (geciteerd in Ferry 236). Hinton antwoordde hierop dat de mens in staat zou zijn de vierde dimensie zintuiglijk waar te nemen zodra hij er mentaal rijp toe was – ook al zou het de persoon in kwestie heel wat moeite kosten.

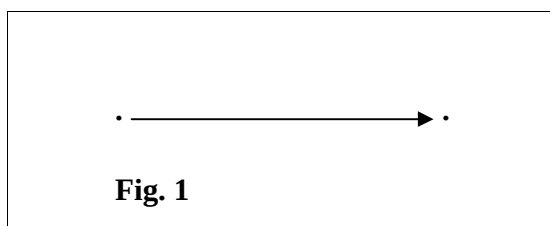
Hun optimisme deelden Jouffret en Hinton niet met collega Henri Poincaré die ervan overtuigd was “que la quatrième dimension resterait à jamais imperceptible pour nous” (ibid.). Dat de vierde dimensie voor de mens niet objectief waarneembaar is, maakt het ook zo moeilijk om er een visuele representatie van te maken. Toch ondernamen vele schrijvers een voorzichtige poging. Hinton, bijvoorbeeld, gebruikte in zijn hyperruimtefilosofie analogieën zoals Plato’s allegorie van de grot. De mens is in de grot vastgeketend en kijkt zijn hele leven uit op een wand. Achter hem brandt een groot vuur dat elk voorbijkomend voorwerp als een schaduw op deze wand uitvergroot. Als gevangene in de grot is de mens er zich daardoor niet van bewust dat de realiteit slechts een projectie is van de echte wereld, Plato’s wereld der ideeën of, voor Hinton, de vierde dimensie.

Zowel Hinton als Poincaré riepen echter een moderne versie op van Plato’s allegorie. Zo vermeldt Hinton in zijn boek *An Episode of Flatland: Or How a Plain Folk Discovered the Third*

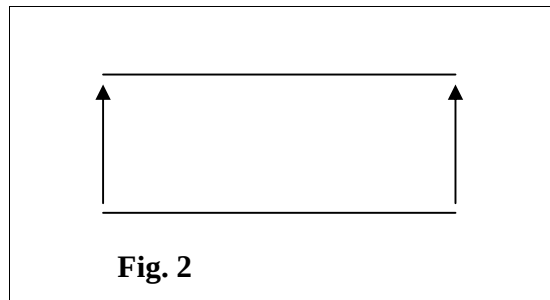
Dimension (1907) de novelle *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884) van zijn vriend Edwin Abbott. Het boek van Abbott verhaalt de non-euclidische geometrie in een fabelachtige wereld. *Flatland* is namelijk een volkomen tweedimensionaal vlak. Alles bestaat enkel uit een lengte en een breedte en er is hoegenaamd geen hoogte te bespeuren. De mensen in *Flatland* zijn natuurlijk uitzonderlijk plat en worden bijgevolg voorgesteld als “Triangles, Squares, Pentagons, Hexagons, and even Circles” (Abbott). Onbewust van het bestaan van een driedimensionale wereld gaat het leven voor deze platte wezens ongestoord verder op het tweedimensionale vlak tot op een dag een mysterieuze figuur voor de ogen van een onwetend Vierkant verschijnt. De vorm van de figuur begint met een klein punt dat tot een cirkel uitgroeit en dan plots weer gaat krimpen tot ze in het niets verdwijnt.

Het Vierkant heeft nietsvermoedend te maken gehad met de verschijning van een driedimensionale bol uit de bovenliggende derde dimensie. De tweede dimensie snijdt de door *Flatland* heen bewegende bol als het ware in een oneindig aantal haarfijne tweedimensionale cirkelvormige plakjes die afzonderlijk zichtbaar worden voor het Vierkant. De som van de cirkels die zo achtereenvolgens ontstaan, maakt de volledige driedimensionale figuur van de bol uit. Maar ook tweedimensionale voorwerpen kunnen op dezelfde manier in een oneindig aantal éénimensionale lijnen worden opgedeeld, en deze op hun beurt in een oneindig aantal punten die geen dimensie hebben.

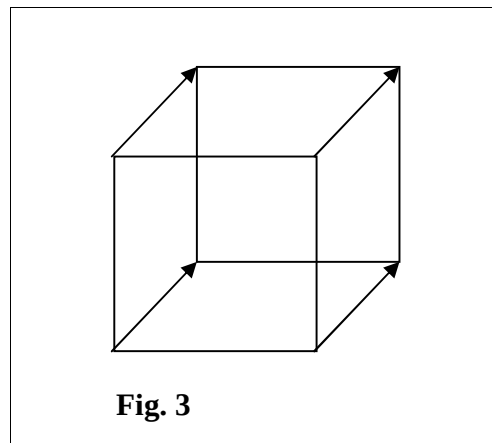
Indien we echter een grafische voorstelling van de vierde dimensie willen maken dan moeten we dit proces omdraaien en beginnen bij het dimensieloze punt. Wanneer we dit startpunt met een willekeurig punt in de ruimte verbinden, ontstaat er een rechte lijn (Fig. 1).



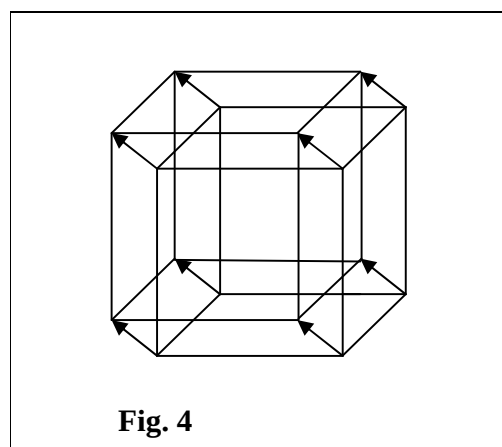
De enkele lijn vormt een eerste dimensie waarbij beide punten op dezelfde as komen te liggen. Als we nu opnieuw een loodrechte projectie maken, ontstaat er een plat vlak met een lengte en een breedte: de tweede dimensie (Fig. 2).



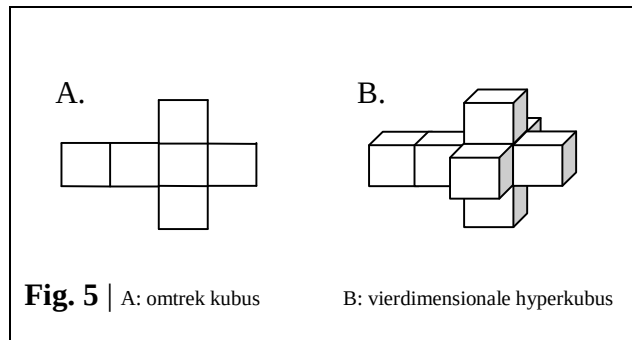
Trekken we deze denkwijze door, dan ontdekken we een derde dimensie in de vorm van een kubus. Het platte vlak wordt loodrecht op zichzelf geprojecteerd en de overeenkomstige hoeken worden verbonden met een rechte lijn (infra, Fig. 3). Dit is de wereld waar de mens zich in bevindt. Niet zoals de geometrische wezens van Flatland kan de mens zich wel een boven en beneden inbeelden.



Het moet nu reeds duidelijk zijn hoe we tot de vierde dimensie komen. De driedimensionale kubus wordt vanuit alle hoeken loodrecht op zichzelf geprojecteerd (Fig. 4). Zo ontstaat wat Hinton een hyperkubus noemde, “c’est-à-dire un volume en quatre dimensions” (Ferry 239).



In feite kent de zeszijdige kubus in de vierde dimensie acht simultane loodrecht op elke zijde staande projecties van zichzelf (Fig. 5).



De geprojecteerde kubussen die dan ontstaan, vermenigvuldigen zich op dezelfde manier tot hyperkubussen en dit gaat zo door tot in het oneindige, net zoals een lijn uit een oneindig aantal punten bestaat. De vierde dimensie omvat met andere woorden alle mogelijke driedimensionale afbeeldingen van één en dezelfde kubus. Op gelijke wijze is de tweede dimensie enkel opgebouwd uit ééndimensionale elementen en bestaat de derde dimensie alleen uit tweedimensionale bouwstenen. Naar analogie van de cirkel in *Flatland* kunnen we dus stellen dat een kubus slechts een minitieuze doorsnede is van hetzelfde voorwerp in de vierde dimensie.

Poincaré, die de geometrische hyperkubus of “tesseract” bestudeerde, vermeldde in *La Science et l’hypothèse* (1902) “que nous avons exactement la même difficulté à saisir la quatrième dimension que celle qu’auraient des êtres parfaitement plats, limités à deux dimensions, pour comprendre la troisième” (Ferry 239). Het is inderdaad zo dat de mens als driedimensionaal wezen zich evenmin als Abbotts Vierkant een voorstelling van een hogere dimensie kan maken. Gevangen in zijn “grot” of derde dimensie wordt hij slechts geconfronteerd met een door projectie gevormde illusie van de werkelijkheid.

Maar het mag blijken uit de voorafgaande geometrische illustraties dat we niet helemaal te gissen hebben naar de aard van de vierde dimensie. Zo konden enkele prominente wiskundigen, waaronder de netvermelde Jouffret, Hinton en Poincaré, reeds in de prille jaren van de twintigste eeuw het karakter van de vierde dimensie aantonen en tekenen. Dat dit op papier mogelijk bleek, boeide heel wat schilders “in nearly every major modern movement: Analytical and Synthetic Cubists (as well as Duchamp, Picabia, and Kupka), Italian Futurists, Russian futurists, Suprematists, and Constructivists, [...] Dadaists, and members of De Stijl” (Henderson 205). Het was bijvoorbeeld de Franse wiskundige Maurice Princet die de jonge Pablo Picasso op de hoogte bracht van Jouffrets verhandeling over de nieuwe geometrie. Picasso’s eerste

kubistisch schilderij *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) zou naar verluidt gebaseerd zijn op grafische aanwijzingen uit deze verhandeling (cf. infra). Bovendien geloofde Princet dat “il faut dépasser les apparences (la tridimensionnalité) [...] pour atteindre la vraie réalité, celle qui, à l’instar de la quatrième dimension ou des platoniciennes, n’est pas visible, mais seulement accessible à l’intelligence” (Ferry 264). Ook al kunnen we ons dus de vierde dimensie niet inbeelden, toch zijn we perfect in staat om erover na te denken. Dit viel dan ook toepasselijk binnen het vakgebied van de filosofen, die de onthulling van de vierde dimensie in eigen handen namen en een grote invloed uitoefenden op de historische avant-garde.

1.1.2 Simultaneïsme

Bijna even populair als Charles H. Hinton was de Russische filosoof Peter D. Ouspensky die achtereenvolgens in zijn werken *The Fourth Dimension* (1909) en *Tertium Organum* (1912) de nieuwe geometrische ontdekkingen vulgariseerde. Ouspensky was een leerling van de mysticus George Gurdjieff en heeft naar verluidt hetzelfde voor hem gedaan als Plato voor Socrates. Zo behandelde Ouspensky in zijn studies Gurdjieffs leer van de Vierde Weg. Deze filosofie wekte onder andere de belangstelling van de massa omdat zij een oplossing aanbood voor de eeuwigdurende speurtocht naar de absolute waarheid. De Vierde Weg legde namelijk de verantwoordelijkheid van de zoektocht naar het ware bij de “truth-seeker” zelf (Burton en Grandy 229). Zo moesten de volgelingen van Gurdjieffs filosofie een prioriteit maken van het zelfstandig begrijpen en achterhalen van de naakte waarheid.

Dit betekende voor Ouspensky het imperatief om de net ontdekte vierde dimensie op filosofische wijze toe te lichten. In het elfde hoofdstuk van zijn (zelfuitgeroepen) magnum opus *Tertium Organum* sprak Ouspensky zijn ergernis uit over de nalatigheid van vele wetenschappers om het representatieprobleem van de vierde dimensie te overwinnen. Hij schreef hun plichtsverzuim toe aan “modern science’s myopic commitment to positivism and materialism” (Burton & Grandy 234). Zijn uitwerking van de vierde dimensie berustte dan ook geheel op het feit dat de bekrompen intellectuele wereld blind was voor de “portentous truths [that] lay just beyond sight and hearing – perhaps hidden up in the fourth dimension” (Burton & Grandy 233). Het was aan de filosofen om deze veelbetekenende waarheden bloot te leggen.

Ouspensky raakte als lezer van Hinton’s werk gefascineerd door diens optimistische pogingen om met het blote oog de vierde dimensie waar te nemen. Hinton gebruikte hiervoor veelvoudig gekleurde kubussen die hij tot een hyperkubus in elkaar knutselde. Een proefpersoon

werd getraind om de verschillende kleuren te volgen wanneer de hyperkubus op denkbeeldige wijze door de driedimensionale ruimte bewoog. Dit moest de aangeleerde neiging van het brein om associatief te denken tegengaan. De hyperkubus zou zo zijn vierdimensionale totaliteit prijsgeven voor de “mental or inner eye” van de geoefende kijker (Burton & Grandy 235). Met het proberen waarnemen van de vierde dimensie gaf Hinton vorm aan “Ouspensky’s thinking on the subject” en zijn invloed is dan ook duidelijk merkbaar in *Tertium Organum* (Burton & Grandy 235).

Ouspensky vertelde namelijk in het laatstgenoemde boek het verhaal van een “stupid traveller” die van stad A naar stad B gaat (Ouspensky 41). Nog voor de domme reiziger in stad B aankomt, heeft hij geen zicht meer op stad A en denkt hij dat deze niet meer bestaat, behalve dan in zijn geheugen. Maar ook stad B waar hij binnenkort zal aankomen, bestaat dan nog niet en verschijnt op magische wijze wanneer de reiziger haar op aankomst in zijn gezichtsveld krijgt. Het lot van stad A is echter ook stad B beschoren als de domme reiziger er weer vertrekt. Ouspensky meende dat dit de manier was waarop men nadacht over “things in time” (ibid.). Alles ging zagezegd over in het verleden en bestond niet meer. “But what does exist?” schreef Ouspensky, “[t]he present” (ibid.).

Zowel stad A als stad B bestaan nog steeds in het heden ook al ziet de domme reiziger ze niet wanneer hij onderweg is. Ouspensky stelde dan ook dat “everything *remains* extended in time, despite the appearance of retreating into the oblivion of the past” (Burton & Grandy 235). Hij riep met deze subjectieve waarneming de herinnering op aan de bol die Flatland binnendringt en voor het Vierkant slechts gedeeltelijk als een cirkel zichtbaar is. Voor dit Vierkant is de beweging van de bol in de derde dimensie een overgang van diens cirkels van toekomst naar verleden in de tweede dimensie. De voorgaande en toekomstige cirkels bestaan voor het Vierkant niet. Dit geldt ook voor de mens of domme reiziger die zich in de derde dimensie bevindt. Nietsvermoedend denkt hij dat de grenzen van het bestaan ophouden bij het zichtbare heden en maakt hij een categorisch onderscheid tussen verleden, heden en toekomst. Niets is verder van de waarheid, aldus Ouspensky.

Stel dat de bol het Vierkant in een zwevende beweging boven *Flatland* brengt. Dan ziet het Vierkant zijn tweedimensionale wereld en “can convince itself that it is really a plane, and not a single line” (Ouspensky 43). Vroeger zag hij zijn leefgenoten (de Cirkel, de Driehoek, enzovoort) bovendien in tweedimensionaal vooraanzicht. Nu hij boven hen zweeft, kan hij via zijn nieuw verworven perspectief in hun lichamen en huizen binnenkijken. Het Vierkant kan

vervolgens ook de driedimensionale bol in één oogopslag zien, terwijl hij deze voorheen slechts in afzonderlijke momenten als een oneindig aantal opeenvolgende cirkels kon waarnemen. Zo zegt Ouspensky:

Then it [the Square] can see the past and the future, lying together and existing simultaneously. [...] We are forced to admit that the past, the present and the future do not differ in anything, one from another; there exists just one present – *the Eternal Now* [mijn cursief] of Hindu philosophy. But we do not perceive this, because in every given moment we experience just a little bit of that present, and this alone we count as existent, denying a real existence to everything else. (43-4)

De cirkels waarvan het Vierkant dus dacht dat ze tot het verleden behoorden, bevonden zich blijkbaar gelijktijdig samen in de bol in een hogere dimensie.

De opvatting van wiskundigen en natuurwetenschappers dat driedimensionale voorwerpen zoals de kubus zich slechts ruimtelijk verderzetten in de vierde dimensie (cf. supra) was dus niet volledig juist. Ouspensky was bij de eersten om hierop te wijzen en stelde dat de vierde dimensie “was not another spatial dimension but the apparently ever-flowing stream of time” (Burton & Grandy 235). Het eeuwige heden bevat dus zowel alle momenten uit het verleden, als deze uit het heden en de toekomst of met de woorden van Ouspensky: “Everything will exist in it always” (Ouspensky 120). Reden genoeg voor Ouspensky om de vierde dimensie in spirituele termen op te vatten. Nadat Nietzsche God had doodverklaard, vond Ouspensky in zijn eigen filosofische uitwerking van de non-euclidische geometrie de legitimatie voor het bedrijven van een herboren spiritualisme. De mens functioneert dan figuurlijk gezien slechts als een atoom in het lichaam van een immense goddelijke entiteit: het Opperwezen waarbinnen alles chaotisch door elkaar loopt en dat enkel vluchtig vorm krijgt in het vergankelijke heden.

In ieder geval, mocht de mens zich dus kunnen verheffen tot de vierde dimensie, zoals de gevangene die ontsnapt uit Plato’s grot, zou hij, net als Daneri dat kan in de mysterieuze Aleph van Borges, zijn hele leven en alles dat ooit was en zal zijn er onmiddellijk en simultaan in waarnemen. Borges plaatst hieromtrent volgende opmerking aan het begin van zijn kortverhaal: “ik begreep dat het onophoudelijke, onmetelijke heelal [...] zal veranderen, maar ik niet” (Borges 412). De waarnemer die neerkijkt op de derde dimensie vanuit een vierdimensionaal perspectief staat namelijk op gelijke voet met een onveranderlijke God. Hij ziet de tijdvlod in één oogopslag heen en weer bewegen en is, als Marinetti (cf. supra), zelf onsterfelijk.

Het probleem voor de gewone sterveling is echter, zoals ik reeds aantoonde, dat hij het eeuwige heden slechts kan vatten in “a moving series of distinct moments” (Burton & Grandy

235). We zien deze momenten overgaan vanuit de onzichtbare toekomst in een vluchtig heden dat onmiddellijk verleden tijd wordt. Daaruit concludeerde Ouspensky:

The time line that we imagine, then, participates in the illusion of a one-dimensional geometric line – so thin as to have no width, each point real because lines must consist of points, but ultimately unreal because lacking width points lack physical magnitude. For time to be real [...] it must be planar rather than linear, just as any “real” geometric line must be planar or two-dimensional. Extending perpendicularly from the time line, therefore, is the planar expanse of eternity, broadening events and giving them the substance or magnitude to be more than just illusory happenings. Hence, those events are eternally present. (235 - 6)

Met andere woorden, we beelden ons de tijd in als een vooruitsnellende ééndimensionale pijl. Maar net als de kubus bestaan *echte* driedimensionale voorwerpen echter uit tweedimensionale bouwvlakken. In dat geval moet de tijdlijn die we ons als een pijl inbeelden vlak zijn om van “echte” tijd te kunnen spreken. Naar analogie met de voorafgaande geometrische voorstellingen (Fig. 1 – 5) stelt Ouspensky terecht dat men vanop deze echte tijdlijn, dus vanop een punt in het (driedimensionale) heden, via een loodrechte projectie van diezelfde tijdlijn het (vierdimensionale) eeuwige heden kan bereiken. Deze beschrijving blijft natuurlijk vrij vaag en is filosofisch van aard, maar ze steunt zonder meer op de non-euclidische wetenschap “at some fundamental level” (Burton & Grandy 236).

Ouspensky’s redeneringen vonden later weerklank in Albert Einsteins werk, wiens algemene relativiteitstheorie bevestigde dat alle gebeurtenissen “are ever-present in the space-time continuum” (Burton & Grandy 236). Einstein vond hierin spirituele troost, meer bepaald in de gedachte dat de vierde dimensie “cancels out physical disintegration and death” (Burton & Grandy 236). Ouspensky was bovendien ook de grootste inspiratiebron van de Russische avant-garde bewegingen. Zo lag hij aan de basis van de kunstwerken van suprematist Kazimir Malevitsj die in zijn schilderijen zwevende geometrische figuren elkaar liet overlappen binnen een “andere” ruimte. In 1915 gaf Malevitsj aan één van zijn schilderijen op de futuristische expositie “0.10” de naam “Bewegung malerischer Massen in der vierten Dimension” (Fähnders).

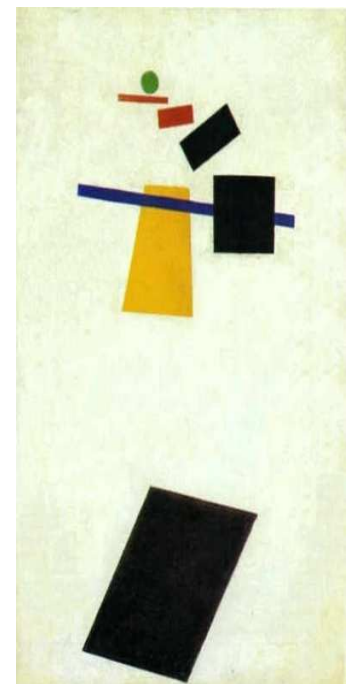


Fig. 6: Malevitsj’ “Kleurenmassa in de vierde dimensie” (1915)

Een bekend architecturaal voorbeeld waarin de invloed van Ouspensky duidelijk blijkt, is het “Monument voor de Derde Internationale” van de Rus Vladimir Tatlin die wordt gezien als “the initiator of constructivism” (Rowell 84). Dit constructivisme ontstond na de Russische Oktoberrevolutie in 1917. Om de harten van alle Russen voor de socialistische staat te winnen, moest Tatlin in opdracht van Vladimir Lenin de revolutionaire gemoedstoestand in een bouwkundig project weerspiegelen. Tatlin begon hierop vorm te geven aan wat later gekend zou zijn als de “Tatlin-Toren”; een Russische Eiffeltoren. De gelijkenis tussen Ouspensky’s “yearning for a transcendent, timeless reality” en Tatlins verlangen naar de communistische Gouden Tijd is frappant in het uiterlijk van Tatlins “Monument voor de Derde Internationale” uit 1920 (cf. Fig. 7 – 8) (Burton & Grandy 236).

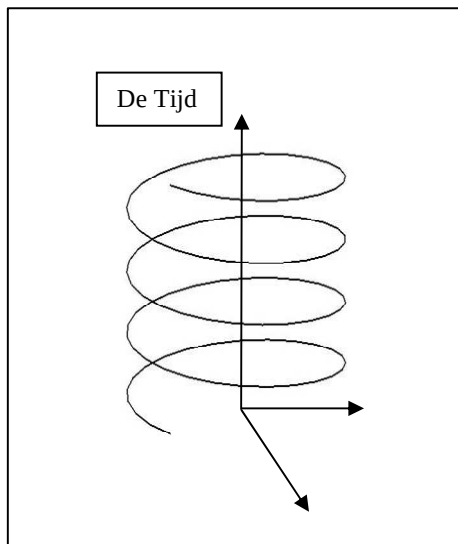


Fig. 7: Einsteins vierde dimensie als ruimtetijdcontinuüm. De tijd wordt voorgesteld als een cilindervormige spiraal die de ruimtedimensies omwentelt en in beweging brengt. *“For us believing physicists the distinction between past, present, and future is only an illusion, even if a stubborn one” – Albert Einstein*



Fig. 8: Tatlins “Monument voor de Derde Internationale” *“Extending perpendicularly from the time line, therefore, is the planar expanse of eternity” – P. D. Ouspensky*

Tatlins toren knalt zichzelf loodrecht als een raket de vierde dimensie binnen. De tijd raast niet langer als een pijl recht vooruit, maar gaat eerder als een gekromde dynamische spiraal omhoog richting zijn utopisch doel: het oneindige eeuwige heden. De transparantie van de verschillende constructies in het kunstwerk wijzen onder meer op “de behoefte van inwendige en uitwendige ruimten elkander te doen doordringen” (Giedion “RTB” 57), wat overeenstemt met de simultane “extension in time and space” van alle gebeurtenissen en voorwerpen in het collectief van de drie tijds categorieën (Rowell 84). Dit is het simultaneïsme van het eeuwige heden of presentisme.

1.1.3 Perspectief

We kunnen uit het bovenstaande afleiden dat de historische avant-garde (bv. Tatlin en Malevitsj) de vierde dimensie trachtte te overzien in de hoop de waarheid achter de zichtbare realiteit te vinden (cf. Ouspensky). Het was op dit punt echter dat Ouspensky, net als Poincaré, een probleem zag. Hij kwam tot het inzicht dat de mens de vierde dimensie nooit zou kunnen aanschouwen, omdat het niet in zijn aard lag. De avant-gardisten trokken zich hier echter weinig van aan. Ze beschouwden de vierde dimensie als “primarily a symbol of [artistic] liberation” en ijverden ernaar om dit in hun kunst te laten doorschijnen (Henderson 205). Als moderne kunstenaars geloofden ze tevens in filosoof Georg Hegels beschouwing “that it was the visionary ‘artist-philosopher alone’ who could penetrate to the Absolute, and [...] was the prophet through whom the absolute and its manifestations were revealed to the common man” (Gibbons 146). Ze namen dan ook de simultaneïteitstheorie van een filosoof als Ouspensky in zich op. Met een blik op de absolute tijdruimte deed de avant-garde vervolgens aan een vooruitlopende “Antizipation des gans Neuen und Anderen im hic et nunc – eben Präsentismus” (Fähnders).

In zijn *Literatuur en Revolutie* (1924) getuigde Leon Trotsky van eenzelfde anticipatie binnen de rangen van het Russisch futurisme. De dichters Vladimir Mayakovski en Velimir Khlebnikov benoemden zichzelf tot “die neuen Menschen des neuen” (Fähnders). Zij streefden, volgens Trotsky, “[t]o tear out of the future that which can only develop as an inseparable part of it, and to hurriedly materialize this partial anticipation in the present day” (Trotsky). Ze ontrukten aan de toekomst een deel van haar zijn en plaatsten het in het heden. Zo vernielden de futuristen de brug naar de toekomst en openden ze het venster dat rechtstreeks uitkeek op de gelijktijdige vierde dimensie: de immer aanwezige utopie. Waarom zouden ze wachten op de toekomst als die, weliswaar onzichtbaar, altijd aanwezig was? Walter Fähnders wijst er in zijn studie over het presentisme op dat het juist dit proces was, de netgenoemde gedeeltelijke anticipatie van de utopie, dat “als ‘Präsentismus’ das Herzstück der Avantgarde ausmacht” (Fähnders).

Maar om de toekomst daadwerkelijk te anticiperen, moest de avant-gardist beschikken over wat schrijver Charles W. Leadbeater “clairvoyance” noemde (Gibbons 136). Dit was een heldere blik die door de werkelijkheid heen keek en zo de vierde dimensie aanschouwbaar maakte. Het leek sterk op Hinton's *mental eye*. Leadbeater's werk kende een grote invloed op het Franse kubisme. Zijn werk was reeds in 1910 voor het grote publiek in het Frans beschikbaar en werd “le principal médium de la vulgarisation des géométries nouvelles dans les milieux de

l'avant-garde des années 1910" (Ferry 246). Zo valt bijvoorbeeld in Leadbeaters *The Other Side of Death* (1903) een paragraaf te lezen die dicht aanleunt bij de stellingen van de wiskundige Esprit Jouffret:

En réalité [...] nous vivons dans un espace possédant une quantité des dimensions. [...] Nous ne voyons que ce que nous sommes capables de voir mais il y a beaucoup plus à voir. (geciteerd in Ferry 247-8)

Het werk van dezelfde Jouffret werd onder meer, zoals ik reeds vermeldde, door de wiskundige Maurice Princet aan Picasso geïntroduceerd. In Jouffrets *traité* stonden onder andere de grafische voorstellingen van de hyperkubus. Maar de grootste invloed op de moderne schilders was zonder twijfel Gaston de Pawlowski's *Voyage au pays de la quatrième dimension* (1923). Pawlowski, die bovendien bevriend was met Guillaume Apollinaire de peetvader van het kubisme, vertelde naar analogie met Abbotts *Flatland* in zijn boek het verhaal van iemand die naar de vierde dimensie reisde en deed dit "en vulgarisant [...] les thèses de Hinton, Jouffret et Poincaré" (Ferry 250).

In de kunstgeschiedenis wordt in het algemeen aangenomen dat de net opgesomde werken hebben bijgedragen tot het verlangen van de historische avant-garde naar "a new vision of 'objective' reality" (Laporte 252). Vooral kubisten "gingen om de dingen heen, beschouwden hen als het ware gelijktijdig van alle kanten en trachtten op hun innerlijke constitutie vat te krijgen" (Giedion "RTB" 319). Met dit modern perspectief waren ze de voorlopers van een nieuwe kunst:

Significantly, Apollinaire refers to the term 'the Fourth Dimension' as 'Utopian'. It is not inconceivable that he wished to imply that the Cubist painters are, or see themselves, as the vanguard of the coming Utopia of universal cosmic consciousness, in which the faculty of four-dimensional vision will characterize the nobler humanity of the future [...] There is no doubt that Apollinaire saw Cubism and Orphism as *anticipations* [mijn cursief] of a new, universal, artistic sublimity. (Gibbons 141)

De kubisten anticipeerden met hun "clairvoyant" perspectief de toekomst en plaatsten deze in het heden als een kunstwerk (Gibbons 136). Dit was later ook het geval bij de Russische futuristen (cf. supra). Op die manier brachten ze stuk voor stuk deeltjes uit de vierde dimensie binnen in de derde dimensie en in zekere zin vormden ze zo geleidelijk aan het heden om in een utopie.

Om dit utopisch perspectief in zijn schilderij te bereiken, versmolt de kubist het af te beelden object met diens vierdimensionale supplementen en realiseerde hij zo een totaalbeeld conform de nieuwe geometrie. Impressionist Paul Cézanne was de voorloper van dit non-euclidisch perspectief. Zo vroeg hij zich reeds lang voor de geboorte van het kubisme het volgende af: "Why is it that a picture must represent a single moment in time and be seen from a fixed position in space?" (geciteerd in Toumey 153). Cézanne had het hier over de renaissancistische lijnperspectief dat sinds het begin van het quattrocento de plak zwaaide in de

schilderkunst. Hij zou als eerste met dit verouderd euclidisch perspectief breken. Zo schreef Cézanne in 1904 in een brief aan zijn vriend Émile Bernard:

Let me repeat what I told you when you were here: Render nature with the cylinder, the sphere, and the cone, arranged in perspective so that each side of an object or of a plane is directed toward a central point. Lines parallel to the horizon give breadth, [...] [l]ines perpendicular to the horizon give depth. (Cézanne 29)

Cézanne merkte op dat de natuur in een schilderij kon worden gereduceerd tot figuren in de derde dimensie: de cilinder, de bol en de kegel. Elk van deze figuren oriënteerde zich naar een centraal punt buiten het zicht van de statische kijker. Om het schilderij vervolgens in zijn totaliteit te kunnen bewonderen, moest men er in een vloeiende beweging vanuit verschillende hoeken naar kijken. Om dit effect te bereiken werden objecten op de voorgrond versmolten met de achtergrond. Alleen samen bekwamen ze voor de kijker een begrijpelijk geheel. De geometrische figuren stonden dus niet afgezonderd alleen, maar steunden op elkaar en vormden zo een vloeiende eenheid. Cézannes geometrische eenheid suggereerde later voor de vroege kubisten de representatie van een plastische vierde dimensie. Het kubisme wist zich aldus goed op wiskundige bodem te aarden.

In tegenstelling tot Cézanne wilden de kubisten echter geen driedimensionale maar wel vierdimensionale voorwerpen op het doek afbeelden. Wiskundigen hadden al met hun grafische voorstellingen aangetoond dat het kon, maar er was nog geen plastische theorie waarop de schilders zich konden baseren. Concrete wetenschappelijke geldigheid werd uiteindelijk gevonden bij de wiskundige Georg Riemann, wiens leer via Jouffrets reeds genoemde werk eveneens voor de kubisten beschikbaar was. Riemanns theorie vertrok van Nikolaj Lobatsjevski's these die stelde dat de euclidische lijnperspectief fout was. De lijnperspectief stelt namelijk dat "par un point hors d'une droite ne passe qu'une parallèle à cette droite" (Ferry 242). Lobatsjevski bewees echter dat er meer dan één evenwijdige door dat punt kon worden getrokken. Riemann ging zelfs nog verder en stelde vast dat elke evenwijdige lijn die men door het punt trok de eerste rechte uiteindelijk zou snijden. Bovendien zei hij dat de som van de hoeken van een driehoek in dat geval meer dan 180° kon bedragen. Iedereen geloofde destijds dat Riemann het had over de geometrie voor het afbeelden van een nieuwe ruimte. Volgens Poincaré zou deze nieuwe geometrie kunnen worden gerepresenteerd door een bol waarop, om opnieuw *Flatland* aan te halen, tweedimensionale wezens leven (Fig. 9).

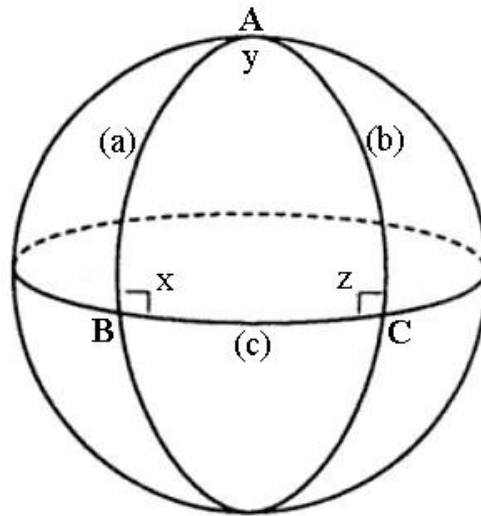


Fig. 9

Voor deze oneindig platte wezens komt elke cirkel die we over de bol heen kunnen trekken over als een rechte lijn. De twee rechten (a) en (b) die we ons dan inbeelden, lopen in punten B en C loodrecht door evenaar (c) en snijden elkaar uiteindelijk in de zuid- en noordpool van de bol. En aangezien de hoeken X en Z elk reeds 90° tellen, is het niet moeilijk meer om te zien hoe de som van de hoeken van driehoek ABC meer dan 180° bedraagt. Ook al betreft het hier geen echte non-euclidische geometrie, het was genoeg bewijs voor de schilders om de euclidische lijnperspectief van haar troon te stoten en terug te keren naar twee dimensies. De illusie die voorheen in een driedimensionaal schilderij had geschild door het gebruik van de euclidische perspectief moest voortaan ten alle koste worden vermeden. Ten eerste gaf Riemann dus het bewijs dat een rechte lijn in feite gebogen was. Dit leidde bij de kubisten tot het gebruik van curves. Ten tweede kon vierdimensionaliteit, zoals bij de grafische voorstelling van de hyperkubus, op het schildercanvas worden geprojecteerd door het gebruik van transparante figuren die begrensd waren in twee dimensies. De kubisten kwamen zo terug naar het tweedimensionale vlak dat met andere woorden beter dan driedimensionale vormen en figuren in staat was om de vierde dimensionale realiteit weer te geven.

Dit zal ook belangrijk blijken voor het overzetten van de theorieën van de nieuwe schilderkunst naar de nieuwe literatuur. Als het mogelijk was om op tweedimensionaal papier een plastische voorstelling te maken van de vierde dimensie, dan kon deze theorie ook worden gebruikt om de vierde dimensie in de literatuur weer te geven.

1.2 Nieuwe Beelding

1.2.1 Primitivisme

Het was de Nederlandse Nieuwe Beelding, en niet het kubisme, die de grootste vertegenwoordiger van de terugkeer naar het tweedimensionale vlak binnen de historische avant-garde vormde. Deze Nieuwe Beelding, die ook wel het Neo-plasticisme genoemd werd, was ontstaan in 1917 als “a direct outcome of Cubism” (Baljeu 21). De denkers achter deze Nieuw Beelding waren de oprichters van het blad *De Stijl*: Piet Mondriaan en Theo van Doesburg, “the last major advocate of the fourth dimension” (Henderon 206). De invloed van het kubisme toonde zich bij hen in het terugbrengen van “het driedimensionale volume tot het nieuwe element der plasticiteit, het vlak” (Giedion “TRB” 322). De Nieuwe Beelding verbande dus elke illusionistische weergave van de werkelijkheid en stelde de vierde dimensie voor, zoals de kubisten dat deden, met tweedimensionale vlakken.

Om te weten op welke manier de Nieuwe Beelding het vlak hanteerde, is het noodzakelijk om terug te reizen naar de tijd voor de Renaissance “tot het steentijdperk” (Doesburg “Drie voordrachten” 6). Het afwerpen van het juk van de lijnperspectief had er namelijk voor gezorgd dat de kubisten met het vervaardigen van hun eerste kubistische schilderijen honderden jaren kunstgeschiedenis van de kaart veegden. Boegbeeld van de moderne architectuur Sigfried Giedion besprak in zijn boek *The Eternal Present* (1962) hoe het werk van de kubisten sterk ging lijken op grotschilderingen van de primitieve mens. De primitieveling kende geen “up and down, no above and no below” want, zo schrijft Giedion, “position was irrelevant to the eye of the prehistoric man. Nor was there a clear distinction or separation of one object from another [...] [a]ll was displayed within an eternal present, the perpetual interflow of today, yesterday, and tomorrow” (Giedion “EP” 538). Het *clairvoyant* zintuiglijk vermogen waar de kubisten zo naar verlangden, toonde vergaande gelijkenissen met deze klare blik die de primitieve mens op zijn omgeving wierp. Simultaneïteit en transparantie waren de hoofdingrediënten van de primitieve grotschilderingen. Giedion sprak van een “superimposition” (ibid.). Alle figuren en voorwerpen kwamen op verschillende groottes naast, op en door elkaar te staan: “They all exist simultaneously. [...] Nothing was erased” (Giedion “EP” 65). De primitieve kunst toont dus alle kenmerken van de vierde dimensie die ik hiervoor reeds heb aangehaald. Een grotschildering toont de afbeelding bovendien aan in tweedimensionaal perspectief en aangezien Riemann had

“bewezen” dat de vierde dimensie perfect via tweedimensionale figuren kon worden geprojecteerd, werd de primitieve kunst als inspiratiebron aangewend.

Nadrukkelijk zichtbaar bewijs van de invloed van deze primitieve kunst is te vinden in het werk van de Duitse kubist Paul Klee, die reeds in 1902 het volgende schreef: “I will no more project some plan of it (the object): I will proceed so that all its essentials, even those hidden by optical perspective, wil appear upon the paper” (geciteerd in Laporte 248). In zijn tekening “The Pierced Mother Animal” imiteerde Klee bijvoorbeeld een rotsschildering (Fig. 10).

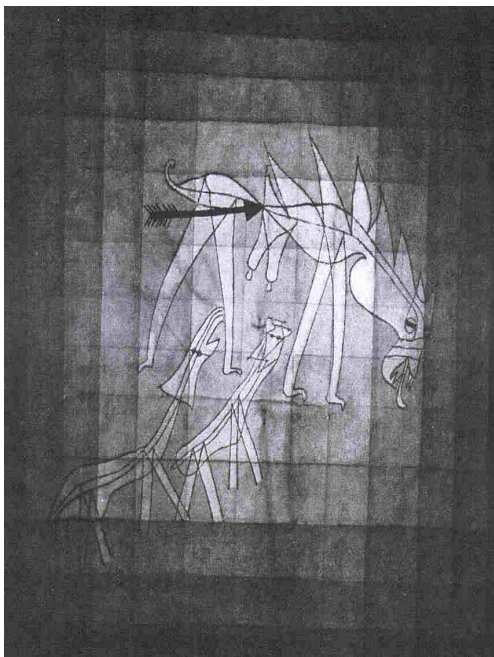


Fig. 10: Paul Klee: “The Pierced Mother Animal” (1923)

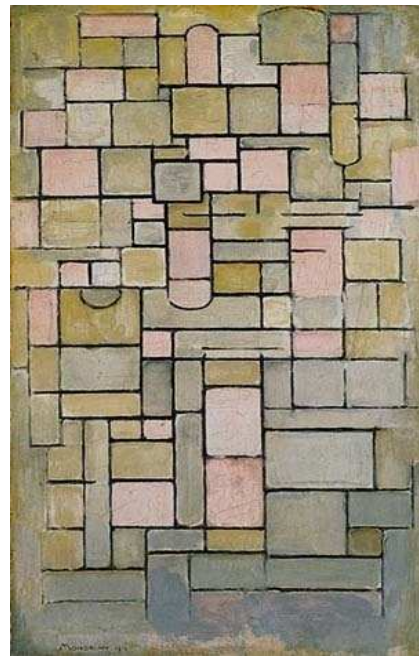


Fig. 11: Piet Mondriaan: “Compositie 8” (1914)

Wat direct opvalt, is dat de achtergrond als een raster is ingedeeld. De natuur is er als het ware gevild van haar uiterlijke verschijning en toont nu haar ware aard in geometrische vlakken. Enkele volledig doorzichtige dieren, die elkaar tevens overlappen, begeven zich door het net van vlakken heen. Bijhorend zijn ook deze dieren tot een tweedimensionale vorm geplet, zodat zij transparant worden en al hun zijden simultaan laten doorschijnen.

Naar het voorbeeld van de primitieve kunst die door het kubisme werd opgevolgd, brachten ook Mondriaan en Van Doesburg in hun vroege (kubistische) composities vlakken aan (cf. Fig. 11) die elkaar “doordringen, die zweven, vaak doorzichtig zijn [...] in fundamentele tegenstelling tot de lijnen der perspectief, welke in een enkel brandpunt samenkomen” (Giedion “TRB” 320).

1.2.2 Subjectivisme

De grotschilderingen verraden echter een eigenschap die cruciaal is in het begrijpen van de primitieve en daarmee ook de avant-gardistische kunst:

The primitives [...] obeyed a very exalted *need*, that of the mysticism which illuminated their thinking [...] Instead of painting the objects as they saw them, *they painted them as they thought them* [mijn cursief], and it is precisely this law that the cubists have readopted, amplified and codified under the name of 'Fourth Dimension'. The cubists, not having the mysticism of the Primitives as a motive for painting, took from their own age a kind of mysticism of logic, of science and reason, and this they have obeyed like the restless spirits and seekers after truth that they are. (Apollinaire geciteerd in Gibbons 141)

De primitievelingen “dachten” de objecten bij het maken van hun schilderijen in plaats van ze waarheidsgetrouw na te bootsen. De dieren die ze tekenden stemden weliswaar overeen met de werkelijkheid, maar het was een innerlijke, vervormde werkelijkheid. Deze verinnerlijking of subjectieve expressie gaf hen “the capacity to represent supernatural realities, rather than the stylistic conventions of greek sculpture which limited itself to the merely human” (Gibbons 141). De geest van de primitieveling was met andere woorden niet gebonden aan een dogmatische leer die een vrije perceptie van de werkelijkheid belemmerde. Hij tekende objecten zoals die in zijn hoofd voorkwamen: gelijktijdig van alle kanten, door elkaar en transparant. De primitieve mens was dus niet beïnvloed door dogma's of wereldbeschouwingen en weerspiegelde hierdoor in zijn kunst niet de menselijke wereld met de mens als centraal punt maar

l'univers infini comme idéal et c'est à cet idéal que l'on doit une nouvelle mesure de la perfection qui permet à l'artiste peintre de donner à l'objet les proportions conformes au degré de plasticité où il souhaite l'amener” (Apollinaire geciteerd in Ferry 275).

Het was net dit dat de avant-gardisten ook wilden: terugkeren naar een kunstvorm zoals die bestond in het stenen tijdperk, toen er nog geen invloed was van gerespecteerde kunstacademies met hun euclidische normen. Tegen de conventies in zei Picasso: “I paint objects as I think them not as I see them” (geciteerd in Mitchell 181). Bijgevolg zette de avant-gardist zich af tegen de ideale vorm uit de Oudheid die zich aan de mens spiegelde en deed net het omgekeerde. Hij weerspiegelde in zijn kunst, net als de primitieveling, “the order of the stars, which move about in endless space” (Giedion “EP” 538). Hij probeerde de allesomvattende, universele vierde dimensie in zijn kunst af te beelden door terug te grijpen naar de onbeïnvloede staat van de primitieve kunst. De kubisten waren dus door hun niet-intellectuele denkkader volledig op zichzelf aangewezen voor het uitbeelden van de vierde dimensie op het canvas. Vandaar ook het subjectieve karakter van hun afbeeldingen (i.e. subjectivisme). Zij konden niet langer berusten op

de voor hen geheel onbetrouwbare wereldbeschouwing van de voorgaande kunststromingen, die al eeuwenlang onterecht op de euclidische lijnsperspectief hadden gesteund.

Daarom wendden de kubisten zich, zoals ik reeds heb aangetoond, tot de nieuwe inzichten inzake geometrie en filosofie. Zo deden ze bijvoorbeeld, evenzeer als de futuristen na hen, een beroep op de leer van de Franse filosoof Henri Bergson om de vierde dimensie in de moderne kunst af te beelden. Ze namen zijn concept “intuition” over. Dit filosofisch concept paste perfect bij hun subjectieve benadering van de vierde dimensie. Voor Bergson betekende *intuition* namelijk enerzijds een energieke, niet-intellectuele benadering van de “werkelijkheid” die de gangbare werkelijkheid oversteeg en anderzijds een toepassing van verinnerlijkt subjectivisme. Om te beginnen kwam het niet-intellectualisme van Bergson overeen met de kubistische terugkeer naar de primitieve kunst die niet onderhevig was aan prescriptieve kunstleren of wetenschap, want “Bergson certainly denied to traditional science the efficacy to arrive at an understanding of reality” (Mitchell 177). Dit kwam omdat, aldus Bergson, de wetenschap de werkelijkheid indeelde in een intellectuele tijd (en ruimte) door het gebruik van categorieën als seconden, minuten, enzovoort, waarop men het hele leven afstemde. De tijd werd aldus met behulp van symbolen vertaald en ingedeeld en werd zo slechts gedeeltelijk (objectief, functioneel) ervaren. *L’intuition*, daarentegen, benadert de tijd subjectief-relatief. Deze intuïtie is onze ervaring van de werkelijkheid als “psychological time” (Antliff 342). De tijd die we subjectief ervaren is “*indivisible*, not divisible like clock-time; and to describe it Bergson employs a special term: *la durée*, duration” (Petrie 142). Bergsons *intuition* is dus de subjectieve ervaring van de absolute tijdsruimte als *durée*, die we niet kunnen indelen in aparte momentopnames. De tijd en alle objecten vloeien namelijk in een dynamische beweging onophoudelijk door elkaar (cf. Ouspensky). Met behulp van Bergson kon de kubist blijkens het voorgaande op een geestelijke manier de vierde dimensie aanvoelen en zo “several views of an object in a single image” weergeven (Gibbons 143).

Het moet nu al duidelijk zijn dat Bergsons filosofie het won van Leadbeaters *clairvoyance* of Hinton’s *mental eye* die een eerder objectieve, intellectualistische aanpak hadden. Zoals ik hiervoor reeds zei, dienden de populaire concepten van Hinton en Leadbeater enkel als aanzet (en doorgeefluik van de nieuwe geometrie) voor de kubisten om een nieuwe visie op de werkelijkheid te ontwikkelen. Maar Hinton, bijvoorbeeld, had zich vooral laten inspireren door Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft*. In dit boek maakte Kant een studie van het object. Hij formuleerde een aanpak die tot doel had “to synthesize the object into a single image of the

thing as it is rather than as it appears” (Antliff 342). Hij had het over de afbeelding van het object zoals het in de werkelijkheid was en niet zoals het subjectief door het individu werd gepercipieerd. Ik zal hier verder niet in detail treden, maar het volstaat om te weten dat Kant aan het object een zelfstandige, afgebakende status toekende. Het gaat om een “Kantian desire to represent the *thing-in-itself*” (Antliff 347). Het af te beelden object kent dus geen link met andere objecten, aldus Kant. Hinton was er bijgevolg niet op uit om via een vloeiende eenheid van alle objecten de vierde dimensie te aanschouwen, maar beperkte zich tot één object, bij uitstek de hyperkubus.

In theorie waren de kubisten echter in staat de *durée* in beeld te brengen – ook al hebben ze dit in de praktijk nooit gerealiseerd (cf. infra). De kubisten zochten dus wel “new ways to see and depict objects”, maar “[f]inally, Bergson’s lectures on the value of intuition contributed to a sense of the subjectivity of perception” (Toumey 153). Ze verlieten met andere woorden de notie van Kants objectieve *Ding an sich* en opteerden in de plaats voor een subjectieve afbeelding van de vierde dimensie: “[t]he “thing” to be grasped is not an object but a state of mind” (Antliff 347). In dit licht kan het kubisme terecht worden gezien als een overgang van Cézannes objectieve beelding naar een nieuwe subjectieve beelding geïnspireerd op de primitieve kunst en toegepast met behulp van Bergsons filosofie.

Maar ook Theo van Doesburg was bekend met Henri Bergson en soortgelijken. Een lijst met boeken die verkrijgbaar waren voor abonnees van *De Stijl* “include[d] Henri Bergson’s *Matter and Memory*, Henri Poincaré’s *New Mechanics*, and works on four-dimensionality” (Padovan 138).³ Doesburg had echter kritiek op de toepassing van Bergsons *intuition* door de kubisten. Deze laatsten gingen voor hem nog steeds niet ver genoeg in hun representatie van de *durée*. De kubisten gebruikten namelijk nog te vaak herkenbare, afgebakende objecten in hun schilderijen. Dit blijkt tevens uit mijn discussie over het kubisme die ik tot hiertoe gevoerd heb. Het is inderdaad zo dat:

le cubisme qui, malgré son refus du « naturalisme », conserve l’idée proprement classique d’un art objectif ou réaliste qui resterait attaché aux principes de la figuration quand même celle-ci ne passerait plus, tous au contraire par les lois de la perspective euclidienne. (Ferry 229)

³ Theo Van Doesburg was bovendien goed op de hoogte van Charles W. Leadbeaters theosofische benadering van de bovennatuurlijke werkelijkheid (i.e. *clairvoyance*). Van Doesburg kwam – vermoedelijk via Piet Mondriaan – in aanraking met Leadbeaters *Thought Forms* (1905) tijdens zijn kubistische periode omstreeks 1915. Maar ook Howard H. Hinton’s *hypercube* was Van Doesburg niet onbekend. Dit blijkt onder meer uit de publicatie van een kort artikel in *De Stijl* genaamd “I. K. Bt. Kritische tesseracten” (1921).

De vierdimensionale representatie van (één of meerdere) weliswaar vervormde, maar nog steeds herkenbare objecten kwam inderdaad telkens als doel terug bij de kubisten, zoals bijvoorbeeld bij Paul Klee ook nog het geval was (cf. de dieren in Fig. 10). De Nieuwe Beelding van Van Doesburg stelde daarentegen in haar kunst de vierde dimensie voor als, in tegenstelling tot Kant, een universele eenheid, want “no access to reality could be found in the hypothesis that nature existed as distinct units” (Mitchell 177). Dit toont dat Van Doesburg een ruimer denkbeeld had van Bergsons *intuition* dan de kubisten. Hij begreep *intuition* zoals de filosoof het bedoeld had, namelijk dat de *intuition* zich moest richten op alle objecten die in werkelijkheid met elkaar in relatie stonden – kortom, op de absolute realiteit, de vierde dimensie – en niet slechts, zoals de kubisten het deden, op hooguit enkele objecten. Dus Bergsons *intuition* was voor Van Doesburg het volkomen subjectieve “onmidde[l]ijke inzicht betreffende” de absolute werkelijkheid: de samenvatting van “waarden, waarheden en dingen” (Van Doesburg “Schilderkunst” 27). De absolute “waarheid”, waarvoor de vierde dimensie was komen te staan, kon via *intuition* in één flits voor het geestesoog van de avant-gardist passeren. Het “onmiddellijke” of directe inzicht dat hiermee gepaard ging, speelde bij de Nieuwe Beelding een grote rol:

Wir müssen uns darüber klar werden, daß in all diesen Kunstwerken der Vergangenheit die Synthese des Lebens vorhanden ist als Gleichnis und niemals als Gestalt. Gleichnis ist ein indirektes per Analogie vermitteltes Symbol. Gestalt ist ein direkter, durch das charakteristische Mittel der Kunst erzeugter Ausdruck. (Van Doesburg “Der Wille zum Stil” 29)

In het verleden werd, zo stelde Van Doesburg, alles indirect voorgesteld met het gebruik van symbolen. Maar “symbols or units distort rather than reflect our inner experience of time [...], they must be rejected-transcended-in favor of [a] conscious relation to one’s inner self”, aldus Bergson (Antliff 343). Van Doesburg fulmineerde bijgevolg tegen de manier waarop andere avant-garde bewegingen zoals het kubisme of het Russisch constructivisme de vierde dimensie via een omweg (symbool) trachtten uit te beelden. Zo sprak hij vol woede over Tatlins “Monument voor de Derde Internationale”:

aangezien Tatlin als romanticus, noch het moderne probleem der plastiek, noch dat der architectuur begreep. Dit bewijst wel genoegzaam het spiraalvormige, barokke monument, dat in z’n onlogische samenstelling van ruimten en onderdeelen, nog symbolisch is op den koop toe! Russische warhoofderij en snobistische bluf om bakvisschen te imponeeren! (Van Doesburg “Schilderkunst en Plastiek” 43)

Deze onenigheid binnen de historische avant-garde over het afbeelden van de vierde dimensie legde zo een fundamenteel dualisme bloot tussen een objectivisme (indirect) en een subjectivisme (direct). Dit werd reeds erkend door de kubist Jean Metzinger in zijn *Du Cubisme* (1912). Hierover schrijft filosoof Luc Ferry:

« Dès 1912, confesse-t-il [Metzinger], nous envisagions déjà deux possibilités: une peinture d’“effusion pure” et un “nouveau réalisme”. La première s’appelle maintenant *peinture abstraite* [mijn cursief] ou non figurative, la seconde a gardé le nom de cubisme. » On sait combien le surréalisme devait reprocher au cubisme son souci de réalisme et d’objectivisme. (Ferry 230)

Ferry drukt in bovenstaand citaat in feite een gemakkelijk begrijpbare paradox uit. Het kubisme is een “nieuw realisme” op twee verschillende manieren: enerzijds gebruikten de kubisten herkenbare vormen uit onze driedimensionale werkelijkheid en anderzijds probeerden ze hiermee een realistische afbeelding van de vierdimensionale werkelijkheid te maken. Zoals een kunstwetenschapper het ooit verwoordde: “[t]he old phrase ‘true to nature’ now has a new meaning” (Isaacs 6). Het kubisme was dus een gedeeltelijke verderzetting van het realisme. Het oude realisme was slechts van naam veranderd. Het heette nu kubisme, luidde het. Daarmee wordt duidelijk vanwaar Van Doesburg zijn kritiek haalde.

De Nieuwe Beelding slaagde vervolgens waar het kubisme faalde: in plaats van herkenbare vormen uit de driedimensionale wereld te gebruiken, hanteerde de Nieuwe Beelding onherkenbare vormen die niet langer terug te voeren waren naar de ons bekende werkelijkheid. Maar in principe was ook de Nieuwe Beelding nog steeds “nieuw realistisch”, namelijk in haar poging om opnieuw een correcte artistieke weergave van de “nieuwe” waarheid, de vierde dimensie, te scheppen. In het Engels wordt Nieuwe Beelding bijvoorbeeld vaak vertaald als “new representation”, maar “*de nieuwe beelding*, was to be a representation of pure contemplative thought, pure innerness. It was not to be the representation of the world of appearances” (Padovan 42). Ze zou in de plaats van (indirecte) onzuivere, symbolische vormen nog slechts (directe) zuivere plastische middelen gebruiken. Hierdoor nam de Nieuwe Beelding de weg richting de abstracte kunst om zo de vierde dimensie te kunnen *beelden*. Op dit punt week de Nieuwe Beelding dus af van het kubisme. Daarom schreef Mondriaan in 1943 in een brief aan kunstcriticus James Johnson Sweeney: “You know that the intention of cubism -in any case at the beginning- was to express volume [...]. This was opposed to my conception of abstraction” (Mondriaan geciteerd in Arnheim 84).

1.2.3 Universalisme

De inspiratie voor het gebruik van onherkenbare, abstracte vormen haalden Van Doesburg en Mondriaan bij de Russische kunstenaar en theoreticus Wassily Kandinsky, meer bepaald uit diens *Über das Geistige in der Kunst* (1912). In dit werk sprak Kandinsky namelijk over het dualisme van geest en materie, dat overeenstemde met het dualisme van subjectivisme en objectivisme. De

geest stond voor het immateriële spiritualisme dat niets met driedimensionale vormen en kleuren te maken had. De kunst die dan via de geest, door middel van *intuition*, was vervaardigd, werd vaak het label ‘abstract’ opgeplakt. Maar “[f]eitelijk is deze benaming onjuist”, schreef Van Doesburg, “omdat de abstracte vormen en kleuren ons juist de *ware, algemeene* vormen en kleuren der innerlijke natuur openbaren” (“De nieuwe beweging” 39). Door deze “ware” vormen en kleuren te gebruiken waren Van Doesburg en Mondriaan in staat “to grasp [...] Life itself [...] what is *Unique*, what is absolute, what is Real” (Petrie 142). De plastische middelen waaruit het vlak dan was opgebouwd, moesten losgemaakt zijn van hun referent in het heden. De nieuwe stijl moest universeel zijn, en niet particulier en begrensd (symbolisch). Hierover kunnen we in de introductie tot Kandinsky’s *Über das Geistige in der Kunst* het volgende lezen:

If Kandinsky ever attains his ideal - for he is the first to admit that he has not yet reached his goal-if he ever succeeds in finding a common language of colour and line which shall stand alone [...] without recourse to natural form or representation, he will on all hands be hailed as a great innovator, as a champion of the freedom of art. Until such time, it is the duty of those to whom his work has spoken, to bear his testimony. (Sadler xx - xxi)

Het zou inderdaad de Nieuwe Beelding zijn die haar “duty” opnam en een universele taal ontwikkelde, waardoor de vierde dimensie in het heden aan iedereen kon worden gecommuniceerd. De zuivere middelen waarover de moderne kunstenaar moest beschikken om een universele (vierdimensionale) taal op te bouwen, waren, aldus Kandinsky, kleur en lijn. Als de avant-gardist er in slaagde hiermee een nieuwe beeldende kunst te ontwikkelen dan bewees hij dat er geen (creatieve) grenzen waren en bevrijdde hij de kunst van haar gebonden conventionele normen en vormen. De kunst werd voorheen namelijk altijd aangewend voor pragmatische zaken. Zo had een stoel zijn bepaalde vorm omdat die nu eenmaal de meest praktische was. Om dezelfde reden hing men bijvoorbeeld in een kerk schilderijen op met taferelen uit de Bijbel. De beeldende kunst was dus altijd het middel, maar nooit het doel. Maar wanneer men nu het onderwerp of de praktische noodzaak uit de kunst haalde, kwam men tot een “nieuwe beelding” met als lijfspreuk: *l’art pour l’art*.

Van Doesburg bepleitte bijvoorbeeld de enige functie van de “werkelijke” kunst als volgt: “[d]e plaats welke de kunst in onze samenleving moet innemen is: te voorzien in de aesthetische behoefte” (Van Doesburg “Drie Voordrachten” 50). De kunst had geen achterliggende betekenis. Het enige dat “de kunstenaar verlangt”, aldus Van Doesburg, is “dat hetgeen hij maakt, volgens zijn aard is; d.w.z. dat het voortbrengsel zijn aesthetische ervaring van de realiteit uitdrukt” (ibid.). Met andere woorden, de kunstenaar verklaarde het, of liever *zijn*, moderne “wereldbeeld

langs esthetischen weg” (Van Doesburg “Drie Voordrachten” 53). Aan zijn kunstwerk proberen een betekenis te geven, zou even zinloos zijn als de betekenis van het leven te proberen achterhalen. Kunst *was* zelfs leven. Dit volgde uit het feit dat Van Doesburgs wereldbeeld (en daarmee zijn kunst) gebaseerd was op zijn persoonlijk besef van het bestaan van een vierde dimensie, die hij voor het leven aannam: het (gedeeltelijk onzichtbare) alles. Het zelfstandig kunstwerk dat dan gemaakt werd, kreeg een (betekenisloos) leven op zichzelf binnen de eenheid van dit alles. Het kwam dus voor in de vorm van “den modernen tijdgeest” (i.e. vierdimensionaal) (ibid.).

Wanneer Van Doesburg zijn moderne kunst vervolgens wou gelijkschakelen aan zijn subjectieve ervaring van de moderne wereld – een wereld waar het besef van een grenzeloze werkelijkheid, in vier (of meerdere) dimensies, was doorgedrongen – zou hij ook de plastische middelen, lijn en kleur, hiernaar vorm moeten geven. Van Doesburg en Mondriaan zochten dus naar wat het moderne van hun tijd typeerde, maar moesten hierbij “de eer geven aan de futuristen” (Van Doesburg “Drie Voordrachten” 60). Wie anders dan Marinetti was het, die de moderne tijd een oorverdovende stem gaf en het de wijde wereld inblies? De hoofdpunten van het futuristisch programma hielden de kern in van datgene dat de moderne tijd kenmerkte, namelijk: snelheid en technologie. Dat de Nieuwe Beelding zich dan richtte tot het futurisme heeft niet zozeer te maken met het feit dat uit deze beweging alle andere avant-garde bewegingen waren ontstaan, maar eerder met één van de elf punten uit het futuristisch stichtingsmanifest:

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l’haleine explosive... Une automobile rugissante, qui a l’air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace. (Marinetti “Fondation”)

De esthetische behoefte waar Van Doesburg naar verlangde, vond hij naar het voorbeeld van Marinetti in de schoonheid van de snelheid. Hij schreef over deze futuristische snelheid in één van zijn vele artikels die gepubliceerd werden in het tijdschrift *Eenheid*:

Voorts gaan deze lieden [futuristen] uit van het begrip: „dat de glans der wereld zich voor een nieuwe schoonheid berekend heeft: de schoonheid der snelheid”. Natuurlijk! Waarop zouden dergelijke theorieën zich anders kunnen grondvesten dan op de schoonheid. En nog wel een nieuwe, een die op 't oogenblik aan de beurt is, n.l. de schoonheid der snelheid. (Van Doesburg “Futurisme”)

Hij was echter niet mals in zijn beoordeling van wat de futuristen in hun kunst uitbeeldden als snelheid. Van Doesburg noemde de futuristische esthetische beelding van de snelheid een “oppervlakkigen glans” die Marinetti voorstelde met “de wagenkast eener ren-automobiel” (Van Doesburg “Futurisme”). Het was inderdaad zo dat de futuristische schilders

snelheid vaak symbolisch afbeeldde met de auto, het vliegtuig, de koersfiets, enzovoort. Van Doesburg verwoordde dit als de tentoonstelling van de “betrekkelijke snelheid” waarop – en dit met de nodige ironie – “de kunst der toekomst” zich zou grondvesten (ibid.). Deze “betrekkelijke snelheid” haalde hij uit Henri Bergsons filosofie die aan de kern van het Italiaans futuristisch denkkader lag. Zoals we reeds dankzij Ouspensky en Hinton weten, toont het dynamische karakter van de vierde dimensie zich in ons heden als de beweging van (driedimensionale) objecten van toekomst naar verleden. Bergson noemde dit de betrekkelijke snelheid of relatieve beweging. Dit stelde hij dan tegenover de absolute beweging van alle objecten binnen de vierde dimensie. Omdat wij ons, in verhouding tot het geheel, dag in, dag uit slechts van een deel van de vierdimensionale dynamiek bewust worden, is deze voor ons relatief.

Wat Van Doesburg echter wou, was:

[h]et absolute! [...] [W]ant de uiterlijke snelheid, de aeroplaan, de ren-automobiel enz. zijn slechts de zwakke uitdrukking van de innerlijke snelheid der gedachte, een snelheid waarbij radium-snelheid nog stilstand is. De eerste is betrekkelijk, de tweede is absoluut. Het uitdrukken der zichtbare snelheid (door welken vorm ook als: aeroplaan, automobiel enz.) is lijn recht in tegenspraak met het karakter der Schilderkunst, die als hoogste uitgangspunt het innerlijke leven heeft. (ibid.)

In dit belangrijk citaat verraadde Van Doesburg zonder twijfel de plannen die hij voorhad met de zuivere plastisch middelen. Hij vergeleek hier de snelheid van het denken, de geest, met de absolute snelheid van het licht (radium). Het is zo dat Bergson de filosofische voorloper was van Albert Einstein. Diens relativiteitstheorie, waar Van Doesburg ook mee bekend was, stelde dat de snelheid van alle objecten relatief was ten opzichte van twee kijkers, maar dat dit niet het geval bleek te zijn voor de snelheid van het licht. Het licht is namelijk de enige absolute waarde in het universum en is daardoor voor iedereen altijd even snel. Van Doesburg en Mondriaan zouden zich door de absolute snelheid van het licht en moderne technologie als “draadloze telegrafie” afkeren van het gebruik van curves, die de kubisten nog steeds gebruikten (cf. Riemann), en zich volledig wijden aan de rechte lijn (Van Doesburg “Drie Voordrachten” 60). De snelste beweging van één punt naar een ander gebeurt namelijk altijd in een rechte lijn – op dezelfde manier waarop het licht zich ook verplaatst: loodrecht. Van Doesburg schreef dan ook:

The worship of elliptical and oblique lines [...] is incompatible, not only with the most economical methods of construction, but also with the principle of velocity which was always favoured by the Futurists. Velocity, the outcome of a new pragmatic vision of life, is the basic cause of mechanical perfection and modern intelligence as expressed by the image of the straight line. This new manifestation of velocity, on which the straight line is based, thus necessarily became the characteristic fundamental of a new style. (geciteerd in Baljeu 96 – 7)

Deze rechte lijn lag aan de basis van de moderne stijl van de Nieuwe Beelding. De zuivere rechte lijn beeldde de subjectieve gewaarwording van de absoluut dynamische werkelijkheid uit op een universele, maar ordelijke, wijze.

Wanneer de kunstenaar via *intuition* de vierde dimensie mentaal aanschouwde, ervaaarde hij dit echter eerst niet orderlijk, maar ook even beweeglijk, alogisch en chaotisch. Zijn gedachten kwamen dan overeen met de (vierdimensionale) beelden die hij zag, en deze zouden bijgevolg ook door elkaar lopen. Maar tegelijkertijd zou hij zich van alles bewust zijn: het was alsof de kunstenaar in de Aleph keek. Van Doesburg schreef hierover: “’s Menschen innerlijk leven is chaotisch. Kunstenaars brengen orde in deze chaos. Door de Kunst krijgt het innerlijk leven *zelfstandigheid*. Kunst is de zelfstandigheid van *ons* leven” (Van Doesburg “Onafhankelijke [2]” A.1). “Zelfstandigheid” mag hierbij worden geïnterpreteerd als universele eenheid. Met het beeld van de rechte lijn creëerde de kunstenaar orde in het beweeglijke karakter van de realiteit en verwerkelijkte hij het innerlijke leven (i.e. de intuïtief aangevoelde universele eenheid) als kunstwerk in de derde dimensie. Het afbeelden van de werkelijkheid gebeurde dan niet op een ondoordachte of impulsieve wijze, maar op een bewuste manier:

Hoe bewuster de kunstenaar van het innerlijk-menschelijke leven is, hoe geestelijker, gedachtevoller en menselijker het werk zijn zal. Hoe onbewuster de kunstenaar van het innerlijk-menschelijke leven is, hoe gedachteloozer het werk zijn zal. (Van Doesburg “Onafhankelijke [1]” B.2)

Afhankelijk van de sterkte van zijn bewuste, intuïtief aangevoelde ervaring van de werkelijkheid, kon de kunstenaar meer of minder gedachten uitbeelden met de rechte lijn. Gedachte en plastisch beeld (lijn) werden bijgevolg één. Op deze manier werd het dualisme van geest en materie opgelost. Beide kwamen samen: de geest herbergde de gedachte waarin het beeld voorkwam en de materie (lijn) was het plastisch middel dat dit gedachtebeeld in werkelijkheid vorm gaf. Hierdoor werd inderdaad ook de vierdimensionale eenheid bereikt waar Mondriaan en Van Doesburg naar zochten. Het objectieve en het subjectieve, het statische en het dynamische, het horizontale en het verticale, enzovoort werden allemaal samengevoegd tot een evenwichtig geheel zoals zij in werkelijkheid als polairen *samen* voorkwamen, maar vervormd en afgezonderd waren door hun aanwezigheid in de derde dimensie. Door het samenvoegen van de polaire horizontale en verticale lijnen ontstonden bovendien de zuiver beeldende vlakken van de Nieuwe Beelding.

Er ontbrak echter nog één element om van volwaardige kunst te spreken: kleur. De vlakken moesten met de meest zuivere kleuren worden ingevuld. Deze waren reeds sinds de tijd van Newton bekend. Door het gebruik van prisma's brak Newton het licht op in drie zuivere

kleuren: rood, geel en blauw. Later werden daar nog zwart en wit aan toegevoegd. Het contrast van de primaire kleuren wekte een dynamisch gevoel op bij de beschouwer: “Vaak leek het alsof de kleur erin zou slagen de getekende structuur van binnenuit in beweging te zetten” (Deicher 58). Het licht speelde opnieuw een grote rol, zo blijkt.

De net omschreven zuivere plastische middelen (rechte lijn en primaire kleuren) vervingen dus volledig de manier waarop de kubisten aan het werk gingen (cf. Fig 12 & 13).



Fig. 12: Georges Braque “Viool en kandelaar” (1913)

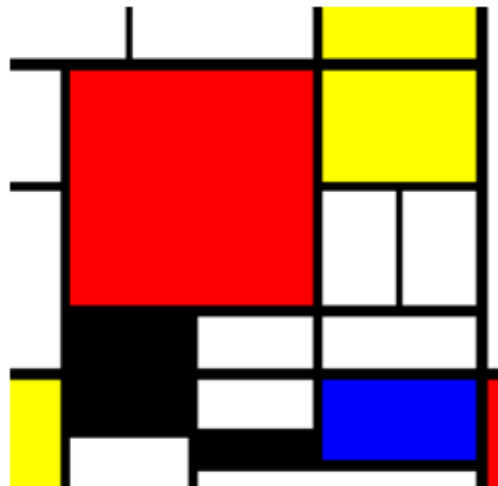


Fig. 13: Piet Mondriaan “Compositie met groot rood vlak, geel, zwart, grijs en blauw” (1921)

De onzuivere grauwe kleuren werden verwisseld met zuivere kleuren en de nog steeds herkenbare objecten (viool en kandelaar in Fig.12) werden volledig verwijderd. Er bleef vervolgens enkel nog een verhouding van vorm en kleur over. De curve werd bovendien afgewezen wegens “onzuiver” en vervangen door de rechte lijn. Bij Mondriaans schilderij zorgen de afgebroken vlakken er tevens voor dat het lijkt alsof het schilderij slechts een fragment is van een oneindig veld gekleurde vlakken (Fig. 13). Ze vormen dus een weerspiegeling van de vierde dimensie in een universele esthetische compositie.⁴

⁴ Carel Blotkamp maakt in zijn boek *Mondriaan: destructie als kunst* (1994) echter duidelijk dat de vierde dimensie slechts een “wetenschappelijke denkmantel [is] voor een puur esoterische zienswijze” (Blotkamp 148). Bovendien haalden Mondriaan en Van Doesburg inspiratie uit andere hoeken dan de wetenschap, zoals bijvoorbeeld uit de architectuur van de Amerikaan Frank Lloyd Wright. Hij werkte namelijk ook met “zwevende horizontale elementen” die hij paarde met “de effenheid der verticale vlakken” (Giedion “RTB” 299). Verder wordt soms ook gesuggereerd dat de ontwikkeling van de composities van de Nieuwe Beelding gebaseerd is op “ruitvormige schilderijen” en “ruitvormige wapenschilden” die “voorkomen op zeventiende-eeuwse schilderijen van kerkinterieurs, van een schilder als Saenredam bijvoorbeeld” (Blotkamp 117). Hoe dan ook, de Nieuwe Beelding is helemaal niet zo nieuw als Mondriaan en Van Doesburg het laten lijken.

Ter conclusie kunnen we vaststellen dat de 3 opeenvolgende fases in de kunst (respectievelijk: realisme, kubisme en Nieuwe Beelding) die ik tot hertoe geschetst heb als volgt door Theo van Doesburg werden omschreven:

- I. de begeerte, het visueel waarneembare vast te leggen.
 - II. de begeerte het geestelijke vast te leggen door middel van het visueel waarneembare.
 - III. de begeerte het geestelijke direct te beelden door verhouding van vorm en kleur.
- (Van Doesburg "Drie Voordrachten" 32)

Naar analogie van wat ik zei over Marinetti en de absolute omnipresente snelheid (cf. 2.2), kunnen we bovendien stellen dat de zuivere plastische middelen deel uitmaken van het presentisme, in die zin dat de Nieuwe Beelding de toekomst ermee anticipeerde en representeerde in het heden. Dit alles gebeurde via de kunstenaar. Het was zijn persoonlijke reflectie van de werkelijkheid in een puur plastische compositie die de verhoudingen tussen de meest universele, elementaire bouwstenen van de werkelijkheid weergaf. Deze universele taal van de Nieuwe Beelding waar Mondriaan en Van Doesburg dag in, dag uit in hun schildersatelier aan werkten, moest en zou worden overgedragen aan andere kunstvormen als de architectuur en de literatuur ter voorbereiding van een universeel *Gesamtkunstwerk*.

Alvorens echter over te gaan tot een bespreking van Van Doesburgs literaire theorie, in het bijzonder de Nieuwe Woordbeelding, moeten eerst nog enkele vraagstukken worden opgelost. Het radicale subjectivisme dat de avant-garde hanteerde, kwam namelijk voor het grote publiek over alsof er een nadruk kwam te liggen op een individuele ervaring in plaats van een universele. Het absolute werd door één persoon, de kunstenaar, "gezien" en vervolgens voor het "minderbegaafde" volk visueel vertaald in een kunstwerk. Maar dit subjectivisme duidt op een zeker perspectivisme, waardoor er alleen nog maar verschillende meningen en interpretaties van de complexe waarheid zijn. Ook binnen De Stijl had elke kunstenaar wel een eigen visie op hoe de dingen echt waren. De vraag is nu hoe er nog sprake kon zijn van een absolute waarheid die moest worden weergegeven in de kunst, als er alleen nog maar subjectieve interpretaties en weergaven mogelijk waren.

1.2.4 Perspectivisme

De paradox waar Van Doesburgs Nieuwe Beelding schijnbaar mee geconfronteerd werd, bestond dus enerzijds uit zijn volharden in een subjectivisme en anderzijds uit het streven naar een universalisme. Hierdoor kwam de individuele beleving van de vierde dimensie kennelijk in de

weg te staan van de nieuwe artistieke universele taal die begrijpelijk moest zijn voor iedereen. De kunstwerken van de naoorlogse avant-garde bewegingen waren namelijk altijd esoterisch, nog meer dan die van de *avant guerre*, en waren daardoor onbegrijpelijk voor niet-ingewijden. De uitgebreide correspondentie die Van Doesburg met de abonnees van *De Stijl* onderhield, kwam er dan ook nadat hij lezersbrieven had ontvangen waarin men hem om meer uitleg smeekte.⁵

Kunstkenner Herbert Henkels expliciteerde dit fenomeen als volgt:

De twijfel over de waarde van de direct waargenomen werkelijkheid drijft de meeste schilders in Nederland enerzijds naar het uitbeelden van een werkelijkheid waarvan men veronderstelt dat zij geabstraheerd kan worden van de direct waarneembare werkelijkheid en dan meer werkelijkheidswaarde heeft, anderzijds verabsoluteren en verzelfstandigen zij de wereld van het innerlijk, het geestelijk leven, zodanig dat dit hen noodzaakt hun werk voortdurend te begeleiden met vele, vele bladzijden uitleg. (Henkels 45)

De reacties van het ontredderde publiek toonden dat Van Doesburgs intenties – en die van vele andere avant-gardisten – gemakkelijk verkeerd werden begrepen. Het ging om een fout die vaak gemaakt werd inzake abstracte kunst van dit kaliber. Theo van Doesburg was er nochtans vaak genoeg heel duidelijk over in de “vele, vele bladzijden uitleg” die hij publiceerde in verscheidene avant-gardistische magazines en in de publieke voordrachten die hij in Nederland hield (*ibid.*).⁶ Telkens maakte hij duidelijk dat zijn literatuur (en abstracte kunst in het algemeen) “niet meer ‘begrepen’ dient te worden maar ‘ervaren’” (Slagter 518). Voor Van Doesburg kwamen het “begrijpen” en het “ervaren” diametraal tegenover elkaar te staan. Het eerste behoorde tot het verleden en het tweede werd de nieuwe manier om met kunst om te gaan. Zoals ik reeds aangaf, was het Van Doesburg te doen om *l’art pour l’art* en pleitte hij daarom voor een puur esthetische ervaring van het abstracte kunstwerk. Kunst interpreteren, begrijpen en verklaren behoorde tot het intellectualistische milieu dat op alle dingen een vast label wou kleven:

De positivistische eenzijdigheid, waarbij het zoowel bij den schrijver als den lezer vóór alles op “begrijpen” aankwam, kon slechts beteekenis hebben voor een be- en omschrijvende letterkunde, een protocolstijl, welke zijn steun vond in de logische, wetenschappelijke, maar steeds dogmatische, denksystemen. (Van Doesburg “De nieuwe woordbeelding”)

Maar het zoeken naar coherentie in de abstracte kunst werd niet alleen afgewezen omdat het de methode van het verleden was. Een exacte en volledige interpretatie van een werk was

⁵ *De Stijl* was zelfs in de eerste plaats ontstaan als een manier om meer uitleg te verschaffen over abstracte kunst. In een brief aan bevriend kunstenaar Bart van der Leek zou Theo van Doesburg schrijven: “Daar het nodig is het publiek en de “quasi” moderne artiesten uit de hopeloze verwarring te helpen geraken zal ik binnen enige tijd een bescheiden tijdschriftje: *De Stijl* in het licht geven” (Van Doesburg geciteerd in Melders 6).

⁶ Van Doesburg genoot later echter wel van de verwarring die hij zaaide. Dit kwam na zijn ontdekking van het dadaïsme. Ongeacht de dadaïstische impulsen achter zijn werk bleef hij echter zijn hele leven lang gedetailleerde artikels publiceren met uitleg over zijn kunst. Maar dit was eerder bedoeld voor de reeds geïnteresseerden (voornamelijk abonnees van *De Stijl* en andere avant-garde bladen). De grote massa werd (bewust) in het ongewisse gelaten daar de cultuurschok op die manier des te groter zou zijn – als de massa überhaupt al geboeid kon zijn door de moderne abstracte kunst.

onmogelijk en daarom nutteloos geworden. De realiteit was niet langer een vaste entiteit, maar een dynamische en complexe massa die men niet letterlijk op papier kon schetsen. Elke sluitende interpretatie of betekenisomschrijving van een vierdimensionaal kunstwerk was gedoemd om te mislukken. Iedere betekenis die men eraan gaf, was zowel juist als fout. Dit leidde tot een extreem relativisme en droeg bij tot de modernistische “crisis of representation” (Perloff 64). Hoe kon men nu het onmogelijke “correct” afbeelden? Luc Ferry sprak in zijn studie van de historische avant-garde over dit relativisme in het licht van Friedrich Nietzsches filosofie. Nietzsche bekritiseerde namelijk de dogmatische kunstleren in de naam van Dionysus, de Griekse god die “le chaos, la brisure, la différence et l’ivresse” van het moderne leven vertegenwoordigde (Ferry 275). In zijn boek *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) had Nietzsche het over:

« Le nouvel infini » auquel, peut-être, Apollinaire fait ici allusion : « L’esprit de l’homme [...] ne peut s’empêcher de se voir selon sa propre perspective et ne peut voir que selon elle. Nous ne pouvons voir qu’avec nos yeux. [...] J’espère cependant que nous sommes aujourd’hui loin de la ridicule prétention de décréter que notre petit coin est le seul d’où l’on ait le droit d’avoir une perspective. Tout au contraire le monde, pour nous, est redevenu infini en ce sens que nous ne pouvons pas lui refuser la possibilité de prêter à une infinité d’interprétations. (Apollinaire en Nietzsche geciteerd in Ferry 275)

De vierde dimensie, oneindig in tijd en ruimte, kon niets anders dan een oneindig aantal interpretaties oproepen, aldus Apollinaire. Het was een illusie om te blijven vasthouden aan het bestaan van een “vérité absolue” (Ferry 275). Nietzsches perspectivisme maakte dus reeds komaf met de objectieve euclidische perspectief en voorspelde onbewust het kubistisch simultaneïsme. Hij riep dan ook op om de wereld te bekijken “avec le plus grand nombre d’yeux possible” (Nietzsche geciteerd in Ferry 277). Filosoof Jean-François Lyotard voegde aan Nietzsches *neue Unendlichkeit* (cf. *nouvel infini*) nog een inzicht toe: de avant-gardisten trachtten met hun kunst “à présenter qu’il y a de l’imprésentable” (geciteerd in Ferry 272). De avant-garde toonde met andere woorden aan dat de werkelijkheid alle vormen van kunst en taal oversteeg. Zoals dadaïst Kurt Schwitters het verwoordde: “Er bestaan in het leven dingen waarvoor ons de organen ontbreken, om ze te begrijpen” (geciteerd in Schippers 92). De moderne mens moest aanvaarden dat de realiteit te chaotisch en te complex was om ze te kunnen vatten. Het was dan ook niet Van Doesburgs wens om een absolute waarheid te verkondigen. Het ging hem eerder om het overbrengen van een algemene ervaring van de nieuwe realiteit.

Er is dus geen sprake van een paradox. De subjectieve *ervaring* van de hogere werkelijkheid, en niet de exacte *interpretatie* ervan, was universeel. Van Doesburg wou bijgevolg de fysieke en mentale grenzen tussen het ego (de kunstenaar) en de “ander” (het publiek) opheffen. Zijn doel was om een collectief, simultaan ervaren van de vierde dimensie tussen alle

moderne mensen onderling te bekomen. Gestuurd door de ideeën van Nietzsche en Bergson besloot Van Doesburg dan ook dat de interpretatie ondergeschikt was aan de ervaring. Bovendien stelde hij in één en hetzelfde artikel over de nieuwe taal dat zelfs “de geheele groep der Avantgarde” ondenkbaar was zonder Nietzsche en Bergson (Van Doesburg “De nieuwe woordbeelding”). Hij noemde Kant voorts een “denkgezwel” dat uit onze lichamen moest worden gesneden (ibid.).⁷ Van Doesburg ontkende immers “het bestaan van een kunstwerk *in zichzelf*” (Bonset “Symptomen” 48). Hieruit besloot hij vervolgens dat:

slechts door het uiterste subjectivisme heen, door in het “ik” en niet in de wereld te gelooven, ja, door de laatste voor een schepping van het eerste te houden [...], hoe tegenstrijdig dit ook klinkt, de volkomen opheffing van het individualisme bereikt [kan] worden. Want ten slotte, en dit is wat de moderne [kunst] als een individuele levenstaal karakteriseert, ervaart de [kunstenaar] de wereld met zijn Ik daarin, als een eenheid. (“De nieuwe woordbeelding”)

Hiermee bedoelde Van Doesburg dat het hokjesdenken (“individualisme”) de representatie van de realiteit verkeerd aanpakte. Zoals Ouspensky en Bergson aangaven, vloeit de hele wereld namelijk onophoudelijk door elkaar en behoudt niets in werkelijkheid nog een vaste vorm. Een vaste identiteit wordt daardoor vluchtig en onhoudbaar. Subject en object worden dus één, want er bestaat geen *Ding an sich*.. Van Doesburg wou met behulp van Bergsons intuïtieve gave de ervaring van deze dynamische wereld overbrengen naar de buitenwereld, naar het ontvankelijke publiek van zijn moderne schilderijen, gebouwen en literatuur. In zijn zoektocht naar de ideale manier om de grenzen tussen alle objecten en subjecten te vernielen, vond Van Doesburg zijn gading in het dadaïsme. Hij zou als eerste dada in Nederland introduceren.

In het volgende hoofdstuk bespreek ik hoe de historische avant-garde, in het bijzonder Van Doesburg en de dadaïsten, met de ervaring van een dynamische wereld omging. Ik neem er ten eerste de gevolgen van het perspectivisme voor het menselijk subject onder de loep en ten tweede wat dit heeft betekend voor de relatie tussen de kritische avant-garde kunstenaar en de opkomende moderne maatschappij.

⁷ Kant werd namelijk door de avant-garde als de filosofische tegenhanger van Bergson beschouwd (cf. supra).

2. Subject

*“There are three forms of it: bad, good and indifferent taste.
So, I’m on the indifferent taste. Both.”
– Marcel Duchamp*

De modernistische crisis omtrent representatie beperkt zich niet alleen tot de afbeelding van de wereld, maar betreft ook de representatie van het subject. Hoe behoudt de mens immers zijn identiteit in een dynamische wereld, die bovendien alle affiniteit met het verleden en de toekomst verwerpt? Theo van Doesburg vond op deze vraag een antwoord bij de (Berlijnse) dadaïsten. Het dadaïsme had namelijk als reactie op de moderniteit een “nieuwe” mens (*neue Mensch*) in het leven geroepen. Dit was een avant-gardistische visie op identiteit in een moderne, presentistische wereld. In mijn bespreking van Van Doesburgs poëtica (3.1 Nieuwe Woordbeelding) zal duidelijk blijken dat de representatie van het subject in de literatuur in grote mate werd beïnvloed door het begrip van deze “nieuwe” mens. Alvorens de filosofische ontwikkeling en het avant-gardistisch gebruik van deze identiteitsvisie te bespreken⁸, schets ik bondig de redenen waarom Van Doesburg en de dadaïsten deze “nieuwe” mens nodig hadden.

2.1 Holland/Berlijnse dada

Van Doesburgs intenties zijn onderhand duidelijk: “de ‘nieuwe beelding’ zou” in de eerste plaats “de grote revolutie moeten brengen in de schilderkunst en de architectuur, maar ook in de maatschappij; dat was het hoofddoel” (Schippers 35). In een brief uit mei 1917 aan zijn goede vriend Antony Kok schreef Van Doesburg dat indien alles goed verliep “dan breid ik het enorm uit: muziek, literatuur enz.” (geciteerd in Ottevanger 27). In het boek *Holland Dada* (1974) verhaalde Koos Schippers hoe Van Doesburg kort na deze uitspraken het dadaïsme met vurige interesse opnam in de Nieuwe Beelding. Het zou een kort avontuur worden dat niettemin diepe sporen naliet in Van Doesburgs artistieke creativiteit.

Pas in 1920 dook het woord ‘dada’ voor het eerst op in één van de rubrieken van *De Stijl* (Schippers 35). Van Doesburg was zich echter, naar eigen zeggen, reeds lang bewust van het bestaan van dada, maar had er nog niet veel aandacht aan geschonken (ibid.). Wanneer hij dan in datzelfde jaar Mondriaan ging opzoeken in zijn atelier, raakte hij beter bekend met Franstalige dadaïsten als Francis Picabia en Tristan Tzara. Hij vond ze “prachtlui” (Van Doesburg geciteerd

⁸ De filosofische ontwikkeling van deze “nieuwe” mens bespreek ik in het kapittel 2.2.1 hoofdzakelijk aan de hand van Salomo Friedländers “Präsentismus” (1913). Het avant-gardistisch gebruik van deze moderne identiteitsvisie bespreek ik vervolgens in kapittel 2.2.2 met behulp van Raoul Hausmanns dadaïstisch manifest “PRÉsentismus” (1921).

in Beckett 9). Ook al had Van Doesburg Tzara in Parijs niet in den lijve ontmoet, toch onderhielden ze een briefwisseling. Ze voelden allebei “a sense of disgust at the war”; een gevoel waaruit onder meer dada was ontstaan (Sheppard 174). De brieven die Van Doesburg nu naar Kok stuurde, ondertekende hij bovendien plots met de naam “Dada-Does” (Schippers 36). Dada had duidelijk een diepe indruk nagelaten bij Van Doesburg. Tzara’s dadaïstische woordkunst gaf hem eindelijk de inspiratie die hij nodig had om de Nieuwe Beelding op literatuur toe te passen. Algauw verscheen in *De Stijl* van april 1920 het eerste literatuurmanifest dat ondertekend werd door Van Doesburg, Mondriaan en Kok. Een maand later publiceerde Van Doesburg uit het niets een dadaïstisch gedicht met de titel “X-Beelden” (1920). Het werd gesigineerd door een geheimzinnige I.K. Bonset – die na Van Doesburgs dood in 1931 niemand anders dan hijzelf bleek te zijn. In juni stuurde Van Doesburg Tzara vervolgens een brief met daarin de boodschap dat:

De Stijl het enige moderne blad in het platte Nederland is. Verder bestaan daar alleen maar blaadjes van kaas – en zeepverkopers. ‘Un peu de dada serait très nécessaire, un de mes collaborateurs littéraires, I.K. Bonset, avait l’intention de fonder un revue dadaïste, mais il lui manque de l’argent, du temps et des gens.’ (Van Doesburg in Schippers 36)

Hiermee verzocht Van Doesburg Tzara en dada duidelijk om hulp, omdat Nederland een “geestelijke zelfreiniging” nodig had zoals in “Amerika, Zwitserland, Frankrijk, Duitsland, enz.” het geval was geweest (Van Doesburg “Wat is Dada?”). De grootste invloed zou echter niet uit Parijs komen, maar uit een heel andere hoek.

Aan het einde van datzelfde jaar reisde Van Doesburg namelijk naar Duitsland om er de Berlijnse dadaïsten op te zoeken. Hij zou er kunstenaars als Walter Gropius, Hans Richter en – niet onbelangrijk – Raoul Hausmann ontmoeten (cf. *infra*). Het was in Duitsland dat Van Doesburg “voor het eerst de enorme revolutie van dada [moet] hebben beseft” (Schippers 37). Het Berlijnse dada stond namelijk vooral bekend om zijn sterk politiek getinte attitude en ging hierin veel verder dan de “anti-kunst houding van Dada-Zürich” (Slagter 520).⁹ Hierbij aansluitend sprak Renato Poggioli over vier “momenten” of attitudes (activisme, antagonisme, nihilisme en agonisme) die de historische avant-garde, en misschien vooral het Berlijnse dadaïsme, karakteriseerden. Het eerste moment is gekend als “*activism or the activist moment*”

⁹ Zürich was de bakermat van de dadaïstische beweging. In 1916 ontvluchtten vele avant-gardisten hun door oorlog geteisterde thuisland om hun leven te vrijwaren door de dienstplicht te ontlopen. Zij vonden een veilige haven in het neutrale Zwitserland. Onder deze kunstenaars waren de “oprichters” van dada, namelijk Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck en Hugo Ball (Hunneweg 1333a). Ze kwamen samen in een café dat gekend was als het Cabaret Voltaire en hun gezelschap nam deze naam over gedurende hun verblijf aldaar. Het Cabaret Voltaire wordt ook wel Zürich Dada of Dada-Zürich genoemd.

(Poggioli 25). Dit betekent dat een avant-garde *beweging* bestond omwille van de loutere kick van het actie voeren en het in beweging brengen van anderen zonder dat ze daar enige reden voor had. Maar dit ongegronde activisme was lang niet “the most common type” (ibid.). Eerder was de actie gericht tegen “the academy, tradition, [...] prestige and authority, [...] convictions or conventions characterizing the public” (Poggioli 25 – 37). In dat geval sprak Poggioli van een “*antagonism or the antagonistic moment*” (26).

Zeker aan Berlijnse dada kan men dit antagonisme toeschrijven. Duitsland was in 1918 namelijk als de grote verliezer uit de oorlog gekomen. De Weimarrepubliek die er onder buitenlandse dwang werd geïnstalleerd, slaagde er niet in om de economische crisis waar het land zich in bevond te verhelpen. Politieke en sociale onrust waren hier het gevolg van. De communistische Spartacusbond, bijvoorbeeld, voerde in 1919 een (mislukte) staatsgreep uit. De Weimarrepubliek hield echter voet bij stuk en sloeg elke opstand gewelddadig neer. Het was in deze historische context dat de dadaïst Richard Huelsenbeck in 1917 uit Zürich naar de *Heimat* terugkeerde. In Berlijn kwam hij samen met Raoul Hausmann en Johannes Baader aan het hoofd te staan van de lokale dadaïstische beweging (Sheppard 323). Samen richtten zij hun pijlen niet alleen op de gevestigde bourgeois instituties, die Duitsland in een uiterst fatale oorlog hadden gesleurd, maar ook op de tekortschietende corrupte regering die het land met bruut geweld in een status quo hield. Hiertegen voerden zij op antagonistische wijze actief verzet. Van Doesburg begreep dan ook na zijn bezoek aan de Duitse dadaïsten dat “dada met z’n schreeuwerige protestkunst iets heel anders was dan de Stijl met z’n strengere principes en trefwoorden als ‘het verhevene’, ‘het geestelijke’ en ‘nieuwe beeldende schoonheid’” (Schipper 37). De Berlijnse dadaïsten hadden namelijk het verlangen, zoals dadaïst Wieland Herzfelde het zei, om werkelijk “alles, was dem Deutschen bisher lieb gewesen sei, in den Dreck zu treten” (geciteerd in Sheppard 324).

Het Berlijnse dadaïsme ging met dit antagonisme zover in “the act of breaking down barriers, razing obstacles” dat ze werkelijk alles vernietigde dat in haar weg stond. Daarom kunnen we de derde attitude ook “*nihilism or the nihilistic moment*” noemen (ibid.). De essentie van het nihilisme lag in “destructive, not constructive, labor” (Poggioli 61 – 2). Dit was echter niet volledig het geval voor het Berlijnse dadaïstisch nihilisme. Er werd vaak gesproken over dada alsof het zich volledig beperkte tot “annihilation, to the destruction of the hegemonic art practices and aesthetic academia, without a positive programme of its own” (Van den Berg “From a New Art” 136). Dit destructieve beeld van dada als een absolute “anti-art movement”

kwam er pas nadat Huelsenbeck oude dadaïstische teksten had vervalst waarin hij de dadaïstische beweging uit de jaren '20 voordeed als een nihilistische beweging zonder positieve waarden. Vervolgens publiceerde hij deze teksten in 1964 als zijnde authentiek. Niets was echter verder van de waarheid, aldus literatuurwetenschapper Hubert van den Berg. De dadaïsten zagen af van de geïstitutionaliseerde Kunst met een hoofdletter K en wilden de opkomst van een “nieuwe” kunst, een “nieuwe” mens en een “nieuw” leven. Hiervoor moesten eerst de beteugelende hegemonische instellingen worden bestreden. Vandaar dat Van Doesburg zoveel sympathie had voor dada. Hij zag het als een uitstekend middel om van de traditionele kunstopvattingen en het ouderwetse denken in het algemeen af te raken:

This image of dada as a hangman or executioner was actually used by I.K. Bonset, the Dadaist alter-ego or heteronym of Theo van Doesburg, the constructivist editor of *De Stijl*, in a review of Dutch literature. Bonset ended his critique with the formula ‘Then dada do your job’ – a variation on the standing formula: ‘Hangman, do your job’. (Van den Berg “From a New Art” 136)

Bijgevolg was dada voor Van Doesburg een gereedschap om de oude wereld mee af te breken en de nieuwe mee op te bouwen. Schwitters zei dan ook: “[de dadaïst] vereenigt in zich de contrasten: Dada en Konstruktie. [...] Wij leven aan het einde van een ouden en aan het begin van een nieuwen tijd. De overgang is Dada” (Schwitters geciteerd in Schippers 93). Dada hoefde dus geen antoniem te zijn van de Nieuwe Beelding en De Stijl.

De nihilistische attitude kon zelfs zodanig ver gaan dat ze de vernietiging van de artiest en diens beweging met zich meebracht. Poggioli noemt dit “*agonism or the agonistic moment*” (Poggioli 26). Het agonisme werd aanvaard door de meeste avant-gardisten aangezien het hun bedoeling was zichzelf op te offeren ter voorbereiding van een nieuwe kunst (Poggioli 68). Dit was een van de redenen waarom de avant-garde bewegingen vaak vlug uitgeblust waren. De avant-gardisten beschouwden hun “oude” projecten al snel als achterhaald en gingen vervolgens over naar “nieuwe” projecten. Deze “oude” projecten werden dan het doelwit van het avant-gardistisch antagonisme.

Wanneer Van Doesburg in contact kwam met deze vier attitudes van het Berlijnse dada bemerkte hij dat Hausmann en Richter de gevestigde waarden “in de kunst en de maatschappij [...] op een andere manier aanviel[en]” dan zijn Nieuwe Beelding (Schippers 38). Het dadaïsme, dat ook op Marinetti’s futurisme was gebaseerd, ging zelfs verder dan het futurisme terwijl het er zich ook van distantieerde. Het oorlogsstoken werd de Italiaanse futuristen namelijk om begrijpelijke redenen niet in dank afgenomen. De Berlijnse dadaïsten waren bovendien tegen elke

vorm van chauvinisme (Sheppard 227). Hun bedoeling was dus niet om het Duitse volk warm te maken voor een grootschalige patriotistische oorlog:

[T]he [Berlin] Dadaists were trying to give a largely civilian audience a sense of the cacophonous chaos of war and the suffering it brought in a way that would escape the notice of the censor, particularly by means of Marinetti's poem(s). [...] [These] really affected the audience. (ibid.)

De kunst van dada – in het geval van Berlijn Dada was dit voornamelijk de collage – toonde het brutale en barbaarse karakter van de Eerste Wereldoorlog aan een zo groot mogelijk publiek om een gelijkaardig cataclysm in de toekomst te voorkomen. Ironisch genoeg werd de futuristische ideologie hierbij afgewezen terwijl de propagandistische technieken van Marinetti's woordkunst wel behouden werden omwille van hun doeltreffendheid bij het publiek.

Het was echter niet enkel de chaos van de oorlog die centraal kwam te staan in dada. Berlijn was in de jaren '20 in het snel moderniserende Europa een van de laatste grote steden die zich in spoedtempo tot een moderne metropool zou ombouwen. Duits socioloog Ferdinand Tönnies besprak reeds in 1887 in zijn *Gemeinschaft und Gesellschaft* hoe in Duitsland (en elders) de rurale *Gemeinschaft* werd getransformeerd in een stedelijke *Gesellschaft*. Dit had een enorme impact op hoe men de wereld rondom zich ervaarde. Een ander Duits socioloog Georg Simmel had het bijvoorbeeld in zijn essay "Die Grossstadte und das Geistesleben" (1903) over de invloed die het moderne stadsleven van Berlijn had op de mentale gezondheid van de mens. Het is mogelijk om filosoof Walter Benjamins concepten *Erlebnis* en *Erfahrung* hierbij te betrekken. *Erfahrung* was de ervaring van een wereld die men in haar totaliteit kon begrijpen en omkaderen. Wanneer de wereld echter te complex en dynamisch werd, zoals dat voor het stadsleven het geval was, sloeg de ervaring om in *Erlebnis*. Dit was een diep doorleefd gevoel van de werkelijkheid waarbij de geest geen orde meer kon creëren in de ervaring van de wereld. Dit kon leiden tot de vernieling van de psyche. Om zich dan te beschermen tegen de overvloed aan bliksemsnelle stimuli die het stadsleven op de zintuigen afvuurde, argumenteerde Simmel dat men naar manieren zocht om de geesteservaring niet te laten verzinken in wat Benjamin later *Erlebnis* noemde.¹⁰

De historische avant-garde was hier niet anders in. Het is bijvoorbeeld geen toeval dat Marinetti in het stichtingsmanifest van het futurisme zijn auto in een gracht langs de weg in de prak rijdt, waarna hij zelf vervolgens geheel ongedeerd en zijn auto onbeschadigd weer te

¹⁰ Deze paragraaf is gebaseerd op persoonlijke lesnota's van het college *Amerikaanse letterkunde: nieuwere periode (New York in recent fiction)*, academiejaar 2008 – 2009, titularis: Prof. Dr. Kristiaan Versluys, UGent.

voorschijn komen. Het auto-ongeluk staat in deze context symbool voor de contingentie van het moderne leven. Op elk ogenblik kan het harmonieuze leven in duigen vallen, maar

because the car is analogous to an atomic object and because the Futurist universe is ultimately harmonious, the car does not disintegrate and so can be fished out of the ditch and put back on the road again. Or in other words, the 'threat of chaos' is not just averted here, it is miraculously transformed into order once more. (Sheppard 232)

De moderniteit kan de dingen van deze wereld (geest en materie) in essentie niet kapot krijgen, aldus Marinetti. Het is namelijk zo dat de futuristen “unlike the Dadaists, never seriously doubted the objectivity of objects” (Sheppard 230). Futurist Umberto Boccioni argumenteerde dat “every object has a permanent inner form [i.e. atom] that persists” (ibid.). De dadaïsten geloofden hier niet in. Voor hen waren er in een vierdimensionale realiteit geen grenzen meer, noch tussen objecten noch tussen subjecten. Alles was vloeibaar en niets was vast. Vele dadaïsten, zoals Hausmann, zouden daarom streven naar de realisatie van een anarchistische wereld zonder nationale en fysieke grenzen tussen individuen, naar het evenbeeld van een realiteit die voortdurend in beweging was. Want, in tegenstelling tot de futuristen die de werkelijkheid als stabiel beschouwden, was de realiteit voor de dadaïsten in een constante chaos en beweging. Als er al a priori een bepaalde orde was in de wereld dan was het een onvatbare orde (Sheppard 232). Het waren deze overtuigingen die Van Doesburg zo tot het dadaïsme aantrokken:

Behind Van Doesburg's initial attraction to Dada at a turning-point in his development lay a concern to destroy a static and material conception of reality and to proclaim a quasi-Bergsonian, quasi-mystical vision of reality in flux in which the individual was indissolubly involved and [...] Van Doesburg had been pre-occupied with the problem of representing the appearance of a fourth-dimensional world in the world of three dimensions [...]. His attraction to Dada in 1919 is related to this concern, as he conceives of Dada as a destructive and liberating force that could assist in the abolition of the old world in spatial and temporal dimensions. (Beckett 4 – 5)

Het dadaïsme wou werkelijk alles dat met het verleden te maken had vernielen en met een schone lei beginnen. Waar het futurisme nog een gemeente fascinatie had voor de oude industrialisatie en haar technologische innovaties, was dit bij het dadaïsme niet het geval. De dadaïsten waren bovendien omwille van de politieke en economische status quo “skeptical about the future, too” (Sheppard 230). Het resultaat hiervan was echter dat de dadaïsten (en dus Van Doesburg) zich in een situatie bevonden “where they had to deal with a powerful sense of groundlessness, dispossession, and alienation within the apparent anomie of the *present* [mijn cursief]” (Sheppard 230). Door hun afwijzen van het verleden en de toekomst, was de werkplaats van de dadaïsten in het heden. In die zin was het dadaïsme net als het futurisme een presentisme.

Toch zouden de Berlijnse dadaïsten zich niet onvoorwaardelijk overgeven aan de chaos van het heden (cf. *Erlebnis*):

[B]y spring 1918, Huelsenbeck and the Berlin Dada group in general were much more confident that there was a power of affirmation in human nature ("Da Da") that could assimilate Futurism and its techniques without being overwhelmed by them and enable the individual to deal with the complexity of modernity. (Sheppard 229)

De dadaïst leerde zichzelf en zijn publiek omgaan met een "modernity that is dynamic and cacophonous, at best a mixture of order and disorder and at worst downright crazy" (Sheppard 235). Dit deed hij door het exces van de realiteit te aanvaarden. Hiermee keerden de dadaïsten terug naar wat ik voorheen reeds zei over Nietzsches perspectivisme. Het was onmogelijk om de realiteit volledig in Benjamins *Erfahrung* om te zetten of om er überhaupt een logische werking van te achterhalen. Sluitende interpretaties van een abstract kunstwerk werden voor hen, net als voor Van Doesburg, overbodig: "Dada places much more stress on the subjective response of the reader, beholder, or listener, saying in effect that the artifact is what he or she makes of it" (Sheppard 205). De interactie met de lezer is, zoals ik later verder duidelijk zal maken, belangrijk voor Van Doesburgs poëtica.

Wanneer de avant-gardist zich nu tijdens het maken van een kunstwerk via Bergsons *intuition* blootstelde aan de chaotische realiteit die de vierde dimensie was of wanneer iemand een vierdimensionaal kunstwerk in zich opnam en er daarbij wilde voor zorgen dat zijn geestelijke harmonie de confrontatie overleefde "then one had to find resources within the human personality that were stronger and more resilient" (Sheppard 235). De dadaïsten aanvaardden met andere woorden de dynamische realiteit en zochten tegelijkertijd naar een manier voor het subject om op harmonieuze wijze met dit feit om te gaan. Voor de ontwikkeling van dit nieuw ideaal menselijk subject zouden ze onder andere inspiratie halen uit mystieke en occulte filosofieën.

2.2 Der neue Mensch

2.2.1 Präsentismus

De moderne mens, zo blijkt uit 2.1, werd getekend door een “fractured state of mind – of the individual dissolved into the apparent disorder of the world” (Benson 51). Het individu voelde zich verloren in de fantasmagorie van de moderne stad. Het was echter het geloof van “Dadaists such as Huelsenbeck (in his Berlin period) [that] authentic life and true reality [were situated] in modern everyday experience, in the modern reality of metropolitan life” (Van den Berg “From a New Art” 144). Maar zelfs een dadaïst als George Grosz had het er moeilijk mee wanneer hij bijvoorbeeld het volgende probeerde te schilderen:

‘dieses tausende Gleichzeitige des banalsten Heute ... das Geschiebe der turbulenten Strasse, die fabelhaften Bewegungen der Formate, da sind: Menschen, ihre Maschinen, die Tiere, das Blühen der Bäume, himmelblau oder grau – Piffe in der Nähe der Bahnhofs, ratternde Automobile, surrende Propeller [...].’ (Grosz geciteerd in Sheppard 234)

Ten eerste wou het Berlijnse dada deze fragmentaire ervaring van het overvloedige heden tot een geestelijke eenheid brengen. Op die manier kon de mens zijn persoonlijkheid redden te midden van de hedendaagse wanorde. Ten tweede was het nodig om te ontsnappen aan de door de autoritaire gemeenschap opgelegde identiteit. Men was bijvoorbeeld geen bourgeois of proletariër, maar in de eerste plaats een vrije en universele mens. Georg Simmel verwoordde dit conflict tussen de moderniteit en sociale conventies als volgt:

The deepest problems of modern life flow from the attempt of the individual to maintain the independence and individuality of his existence against the sovereign powers of society, against the weight of the historical heritage and the external culture and technique of life. This antagonism represents the most modern form of the conflict which primitive man must carry on with nature for his own bodily existence. (Simmel 30)

Om dit moderne conflict op te lossen, gingen dadaïsten, omwille van hun niet-intellectualistische houding, op zoek naar hoe zeer oude culturen en mystieke levensfilosofieën de harmonie tussen subject (persoonlijkheid) en object (wereld) handhaafden. Hierbij lieten ze zich door een primitivisme leiden zoals dat eerder ook bij de kubisten het geval was geweest. Huelsenbeck vermeldde bijvoorbeeld in het eerste Berlijnse dadaïstisch manifest dat “[h]et woord ‘dada’ [...] de meest primitieve verhouding tot de omringende werkelijkheid [symboliseert]; met het dadaïsme laat een nieuwe realiteit haar rechten gelden” (Huelsenbeck in Hausmann “In den Beginne” 9).

Het is bovendien bekend dat avant-gardisten als Hausmann en Baader geïnteresseerd waren in oude oosterse filosofieën zoals het taoïsme. Hausmann was omstreeks 1918 druk bezig

met het incorporeren van bepaalde ideeën uit Lao Tzu's *Tao Te Ching*, een antiek Chinees filosofisch werk in zijn kunsttheorie (Benson 48). Als men tao en dada vergelijkt, komt men ondanks de verschillen tussen de twee toch tot heel wat overeenkomsten. Voor Hausmann was het taoïsme van belang omwille van de kernconcepten *Yin* en *Yang* die vrijheid gaven aan “the instinctual processes of the personality without permitting them to overwhelm or annihilate the rational consciousness – a carefree ‘presentism’ [like] Zen” (Sheppard 283). De taoïst vond op die manier een gerust gemoed in het woelige heden. Ook Van Doesburg kende de oosterse filosofieën. In een artikel met de naam “Karakteristiek van het Dadaïsme” (1923) zei hij:

Wanneer men b.v. in de Upanishade leest dat het universum gelijk is aan een boom wiens wortels in de hemel en wiens kruin in de aarde groeit dan is men hiervoor (vooral bij 'n schemerlamp) in groote bewondering. Als men echter in onzen tijd van dada zegt: dat het is een vogel met vier pooten, een kwadraat zonder hoeken, dan is dit klinkklare onzin! Dit is Dada! (Van Doesburg geciteerd in Sheppard 279)

Het “kwadraat zonder hoeken” waar Van Doesburg gewag van maakte, kwam bovendien uit de *Tao Te Ching* (Sheppard 279). Het is in dit opzicht echter belangrijk om eraan te worden herinnerd dat “Dada ‘primitivism’ was less about nostalgia for the presumed innocence of non-Western cultures and more about transgressive exploitation of the ‘primitive’ energies of the psyche” (184). Het ging de dadaïsten dus niet om een zeker infantilisme, maar om de manier waarop deze “onbeschaafde” culturen in geestelijke harmonie met de natuur leefden.

Om de moderniteit met het subject te verzoenen was het dus volgens dada nodig om de meest primitieve innerlijke krachten van de persoonlijkheid te gebruiken. Dit moest spontaan in “defiance of convention” gebeuren (Sheppard 184). Maatschappelijke conventies hadden namelijk een reeds op voorhand bepaalde identiteit vastgepind op elk subject en object. Dit zorgde ervoor dat er een kunstmatig geconstrueerde dichotomie bestond tussen het “ik” en de “ander”. Dada wou aan deze begrenzings ontsnappen. Daarom was het nodig dat het subject spontaan, en niet bewust (i.e. intellectueel), op zijn omgeving reageerde. Volgens het Berlijnse dada zou de geest zodoende van zijn onderdrukkende conventies worden gereinigd en vrij interageren met de wereld rondom zich. Het subject maakte zo niet langer een categorische tegenstelling tussen zichzelf (het ego) en de wereld (objecten) en verloor zijn begrenzings.

Het was om die redenen dat het Berlijnse dada belangstelling toonde voor Sigmund Freuds psychoanalyse. Ten eerste was het ego volgens Freud “without substantial unity” (Sheppard 48). Ten tweede volgde uit deze kneedbaarheid van het “ik” dat de geest of het onderbewustzijn gemakkelijk te veranderen of beïnvloeden was. Voor het Berlijnse dada betekende dit de pseudo-wetenschappelijke erkenning van het feit dat de natuurlijke impulsen

van het individu door het *establishment* in toom werden gehouden. De regerende instituties hadden strikte conventies aan het subject opgedrongen en dit had gezorgd voor een geleidelijk tot stand komen van “the repressed unconscious” (ibid.). Maar de veranderlijke aard van het ego betekende ook dat men het repressieve proces kon bestrijden en terugdraaien. Het was bijvoorbeeld “the positive input of Otto Gross” (Sheppard 247), een gelauwerd discipel van Freud, die de dadaïsten toonde dat “the psychology of the unconscious” zoveel betekende als “the philosophy of the new revolution” (Gross geciteerd in Benson 51). Gross beweerde bovendien, aansluitend bij dada’s overtuigingen, dat het overaccentueren van het traditioneel begrensde ego en “the repression of [the personality’s] arational aspects” te wijten waren aan de bourgeoisie (Sheppard 179). Volgens Gross’ antagonisme moest de mens zijn onderdrukte “irrational drives” op de gevestigde waarden loslaten om ze te vernietigen zodat er plaats kon worden gemaakt voor een nieuwe *Gemeinschaft* (Sheppard 227). Het is niet moeilijk om te zien waar dit alles binnen de dadaïstische ideologie paste. Dada was dus “rooted in a synthesis of mysticism, anarchism, and psychology that took place at the fringes of Expressionism” (Benson 51).

Het was namelijk uit de hoek van het expressionisme dat het Berlijnse dada de filosofische legitimatie zou vinden voor de schepping van het nieuwe subject. Het werk van expressionistisch filosoof en schrijver Salomo Friedländer, een kennis van de Vlaamse dadaïst Paul van Ostaïen, was belangrijk voor Hausmann en Baader (Sheppard 248). Voornamelijk zijn essay “Präsentismus” (1913) “prefigured the ideas of Berlin Dada in general” (Sheppard 248). In “Präsentismus” (“Presentisme”) gaf Friedländer een definitie van “man’s identity in terms of a fascination with the absolutes and absurdities that [Friedländer] has investigated in studies on Nietzsche (1911) and Bergson (1913)” (Benson 51). Hij deelde er namelijk een toespraak mee van een zekere “Erdkaiser” (Friedländer 253). De *Erdkaiser* stelt zichzelf voor als de “ruling spirit of Creation and proclaims himself to be the reconciler between yes and no” (Sheppard 248). De *Erdkaiser* is de “synthesis of the world” (Benson 51). Hij is alles en niets in één en hetzelfde moment:

Ich bin kein Mensch, ich bin Niemand und Jedermann. Indifferentist. Wenn Menschen mich verstehen wollen, müssen sie sterben, vernichtet sein wie ich, indifferenziert. Ich bin der, auf den der Mensch wartet, ohne daß sie es deutlich weißt. [...] Ich bin präsent. Menschen waren oder werden: ich b i n und spiele mit War und Werde. Ich bin das lebendige Nichts. [...] Ich habe alle Gegensätze in mir annulliert und bin ihrer deshalb von außen mächtig. [...] das Nichts, das habe ich in mir als das Nichts aller Unterschiede personifiziert und inkarniert. [...] durch mich kommuniziert alle Welt. [...] Ich bin. (Friedländer 253-4)

Friedländer besprak hier hoe de ideale verhouding tussen subject en wereld eruit zag. Hij beschreef de “nieuwe” mens waar Huelsenbeck later over zou spreken in zijn werk “Der neue

Mensch" (1917). Deze "nieuwe" mens toont de invloed van een denker als Nietzsche. De identiteit van de *Erdkaiser* of "nieuwe" mens is in zo'n hoge mate vluchtig dat het onmogelijk is om nog van een zekere identiteit te spreken. Een sluitende interpretatie van wie de *Erdkaiser* is, wordt bijgevolg onhoudbaar. De *Erdkaiser* kan bijvoorbeeld worden geïdentificeerd met alles wat überhaupt bestaat. Hij verenigt elke polariteit in zich en wordt daardoor alles of liever "Nichts" (Friedländer 253). Het ging dus om een Niets dat ook als een absoluut Alles kon worden geïnterpreteerd. Hier liet zich bovendien ook de invloed van Otto Gross gelden. Gross had het namelijk over een "inner conflict of the Self and the Other" of met andere woorden een polariteit tussen wat je bent en wat je niet bent (Gross geciteerd in Benson 51). Deze tegengestelden werden verenigd in de universele "nieuwe" mens. Dit was wat Friedländer met "indifferentist" bedoelde: ik ben niet langer *iets* (particulier), maar ik *ben* (universeel) (cf. supra "Ich bin").

In de toespraak van de *Erdkaiser* heeft de persoonlijkheid van de "nieuwe" mens zich opgelost in wat Bergson het holistisch "élan vital" noemt. Het *élan vital* is de levenskracht die door tijd en ruimte stroomt. Het is de stuwende kracht die ervoor zorgt dat de vierde dimensie zich in het heden openbaart. Het is dus als het ware het kloppend hart van de tijd en creëert zo de *durée* die enkel quasi-volledig toegankelijk is voor de *intuition* van de verlichte kunstenaar. Omdat de tijd door alle ruimtedimensies loopt, concludeert Bergson dat het *élan vital* in alle materie aanwezig is. Het *élan vital* komt bovendien met alle driedimensionale materie in het heden in conflict. Deze materie maakt deel uit van één en hetzelfde levensritme en botst onophoudelijk tegen elkaar. Van Doesburg: "het heelal wordt gemaakt en vermaakt, wordt en verwordt in elk en een en hetzelfde oogenblik" (Bonset "Over het nieuwe vers" 71). In dit oogenblik ontstaat telkens iets nieuws. Deze stelling leidde tot Bergsons meesterwerk met de titel *L'Evolution créatrice* (1907). Bergsons hoofdthese in dit boek is dat het universum zichzelf voor eeuwig en altijd in elk moment opnieuw aan het scheppen is en niet gekenmerkt is door een lineaire evolutie, zoals Charles Darwin het meende.

Het *élan vital* loopt door alle materie en dus ook door elk individu. In het geval van de kunstenaar, die met zijn *intuition* toegang kreeg tot de *durée* en ook tot, zo blijkt, het *élan vital*, had Bergson het over "een verdieping van het bewustzijn" (Kuypers 126):

Dan ontstaat een scheppend *élan vital* dat in het individu werkt als een continue stroom waarin niets voorbestemd of voorspelbaar is. Het gaat Bergson om een direct contact met de werkelijkheid, zodanig dat het individu niet ervan onderscheiden kan worden en dus niet in staat is tot beschouwelijke objectiviteit. Dit intiem vertrouwd-zijn met de werkelijkheid noemt hij intuïtie. (ibid.)

Het werd dus mogelijk voor de avant-gardist om zelf bewust aan het scheppingsproces deel te nemen, omdat er van determinisme geen sprake was maar alles uit een toevallige creatie (botsing) voortkwam. De avant-gardist maakte “creative use of the *élan vital* that flows through material and human nature” bij het maken van zijn kunstwerk (Sheppard 302). Zo werd de hij gepromoveerd tot Friedländers *Erdkaiser* of “ruling spirit of Creation” (Sheppard 248). Bergsons *L’Evolution Créatrice* zou Friedländer bovendien inspireren tot het schrijven van zijn grootste werk met de naam *Schöpferische Indifferenz* (“Creatief Indifferentisme”) (1917) waarin hij de creativiteit van de mens verder benaderde. Van den Berg maakt duidelijk waarom de dadaïsten zo in de ban waren van Friedländers *schöpferische indifferenz*:

Friedlaender’s subject regains in the balanced state of indifference his ‘eigne Allmacht’, personal omnipotence, control over the world – as a ‘Waghalter der Welt’, a balance-keeper of the world, who has the world in his hands as an infinite set of polar scales, that has to be balanced continuously to stay in control. [...] Friedländer exerted an obvious attraction on the Dadaists, since [he] offered both an [...] answer to the crisis of the subject [...] and an alternative to the traditional identification of the subject. (Van den Berg “Dadaist subjectivity” 39)

Ten eerste werd de indifferente kunstenaar dus de “nieuwe” mens die zijn eigen wereld vorm gaf en daardoor “analogous to the thinking of the later Simmel” ook een evenwichtige balans kon opmaken tussen Benjamins twee extremen *Erfahrung* en *Erlebnis* (Sheppard 302). De kunstenaar “was now to register indifferently what his body sensed” (Bru 306). Hij verzette zich niet langer tegen zijn geestelijke wanorde en leerde er beheerst mee om te gaan.

Ten tweede was de “nieuwe” mens hierdoor niet langer overgeleverd aan de onderdrukkende institutionele krachten waar hij overigens geen controle over had. Huelsenbeck, bijvoorbeeld, werd bij het schrijven aan “Der neue Mensch” verder geïnspireerd door François Fouriers utopische filosofie, die, conform de ideeën van Otto Gross, stelde dat “the ideal state should accept that people are governed by primitive drives and encourage these to be used in creative and individual ways” (Sheppard 334). De dadaïst “geworden” mens besliste voortaan voor zichzelf en ontsnapte zo aan de dwingelandij van de autoriteiten. Hij werd de *Erdkaiser* of vrije “nieuwe” mens.¹¹ Op deze manier werd zijn persoonlijkheid beschermd tegen het overwicht van de door de bourgeoisie opgelegde identiteit. Huelsenbeck was echter niet de enige die Friedländers filosofie opnam in zijn ideologie.

¹¹ In tegenstelling tot wat Huelsenbeck er later over zei, maakte literatuurwetenschapper Sascha Bru duidelijk dat Huelsenbeck “equated the ‘new’ man with the Dadaist” (Bru 305). Het hoofdkenmerk van deze “nieuwe” mens was bovendien zijn vrijheid, aldus Huelsenbeck.

2.2.2 PRÉsentismus

Het werk van Friedländer was vooral belangrijk voor Raoul Hausmann. Hij zou dankzij de leer van “Bergson, Otto Gross, and the philosopher Salomo Friedlaender” komen tot zijn eigen “paradoxical, multistranded, balanced personality with relative ease” (Sheppard 186). Hij nam dit op “in his philosophy of Presentism” (ibid.). Hausmann bracht deze filosofie onder woorden in één tekst die hij in hetzelfde jaar publiceerde als het manifest “PRÉsentismus” in Van Doesburgs *De Stijl*.

De netgenoemde invloeden zijn onmiddellijk zichtbaar bij een eerste lezing van het manifest. Wanneer Hausmann het heeft over een “schöpferische Prinzip” en “die lebendige Dynamik” doet dit de aandachtige lezer onmiddellijk denken aan Friedländers *schöpferische indifferenz* en Bergsons *élan vital* (Hausmann “PRÉsentismus” 137). Bovendien wordt Huelsenbeck, de geestelijke vader van het Berlijnse dadaïsme, geprezen als de “einzige moderne Mensch dieser Gegend” (142). De invloed van Huelsenbecks “nieuwe” mens is dan ook merkbaar in de tekst. Zo schrijft Hausmann: “Der neue Mensch habe den Mut, neu zu sein!” (141). Decennia later zou hij zeggen dat de laatstgenoemde zin de kernzin uitmaakte van “mijn manifest over het PRESENTISME” (Hausmann “In Den Beginne” 88). Dit manifest was inderdaad een belangrijke oproep aan iedereen die het las om zich bewust te worden van de moderne tijd en de problemen en verantwoordelijkheden die het met zich meebracht. Het geloof in een bekeerbare mens berustte natuurlijk op Gross’ leer van het veranderlijke ego en Hausmann riep daarom uit: “Weg mit der Klumpigkeit der deutschen Seele!” (Hausmann “PRÉsentismus” 142). De “nieuwe” mens zou er komen – of liever hij *was* al aanwezig in iedere mens (cf. *élan vital*) – en met zich de realisatie van een “nieuwe” wereld meebrengen. Dit zou echter pas gebeuren wanneer de mens bewust overging van een traditioneel *leven* in een creatief *beleven*.

Daarom zag Hausmann dada als een overgangsfase naar het “Erleben” (“Beleven”) (Benson 47). *Erleben* refereerde zowel aan “the activity of the liberating life force” als aan “the liberated existence of the person and/or *Gemeinschaft* in whom that force flows freely” (Sheppard 330-1). Hausmanns “life force” was het equivalent van Bergsons *élan vital*. Ten eerste toont dit dat de kunstenaars bevrijd werden van alle traditionele kunstleren “[by] tapping into that power of “Erleben” that allegedly flowed between them” om zo tot een volledige “self-emancipation” en “self-expression” te komen (Sheppard 332). Ten tweede moest het gewone volk hier ook gebruik van kunnen maken, aangezien de “life force” of *élan vital* door iedereen liep. Het was

namelijk – zoals reeds gezegd – het hoofddoel van dadaïsten als Hausmann en Van Doesburg om het publiek bewust te maken van de irrationaliteit van de moderniteit. Hausmanns *Erleben* wordt door Engelstalige academici conventioneel vertaald als “experience” (Sheppard 332). Deze ervaring van de moderniteit en de bekwaamheid om ermee om te gaan werden het volk via de avant-gardistische kunst aangeleerd. Zo kwamen ze dichtbij de schepping van de “nieuwe” mens.

De rode draad doorheen Hausmanns presentisme is dus dat de “nieuwe” mens zijn eigen leven in handen neemt; hij is het leven immers baas (cf. *Erdkaiser*). Zoals de laatste zin van het “PRÉsentismus” manifest met andere woorden aangeeft:

Das Individuum als Atom betrachtet, hat nur die eine Aufgabe: sein Geseß zu finden durch jede Art und Form der Arbeit an seinem verhärteten Ich, gegen dieses Ich – in dieser neuen gegenwärtigen Welt müssen wir die freiwillige Hergabe aller der dem Atom innewohnenden Kräfte zur Verwirklichung bringen!!! (Hausmann “PRÉsentismus” 143)

Hier wordt de antagonistische aard van het presentisme heel duidelijk. Het individu diende de belangen en verlangens die gekoppeld waren aan het verleden en de toekomst de rug toe te keren. Ze kwamen immers niet voort uit de natuurlijke wil van het ego, maar waren conventioneel doorgegeven en dus aan iedereen (onbewust) opgelegd. Vandaar dat Hausmann zich in het manifest onder andere fel uitsprak tegen de schilders van het verleden en hun gebruik van de euclidische perspectief. “Lassen wir sie vergangen sein!”, luidt het (Hausmann “PRÉsentismus” 139). Maar de toekomst was evenmin nog van belang:

Wir wissen es, die hohen Aufgaben existieren, aber [...] [u]nsere Aufgabe ist es, gegen die Allerweltsromantik in ihrer leßten und feinsten Form noch zu kämpfen und die Menschen zu veranlassen, sich ihrer heutigen, dringenden und notwendigen Aufgabe, die für jeden an seinem Pläß wartet, bewußt zu werden und nicht wieder einer blauen Blume von unzeitgemäßen Wünschen nachzulaufen, die doch nur die Schwäche, *in der Gegenwart zu arbeiten* [mijn cursief], verdecken soll! Wir werden die schwindelhafte Behauptung zurückweisen, daß die Ideale einer fernen Zukunft wichtiger sind, als die Arbeit in unserer, in völliger Auflösung begriffenen Zeit. (Hausmann “PRÉsentismus” 142 – 3)

Hausmann veroordeelde hier de verafgoding van de toekomst en haar onmogelijke “hohen Aufgaben”, omdat deze tot niets anders dan vernieling en etnofobie hadden geleid. Als er ooit iets moest gebeuren om de barre tijden waarin Duitsland zich bevond na de Eerste Wereldoorlog te verhelpen dan was het wel in het heden. Het Berlijnse dada, met Hausmann als koploper, was bijgevolg “committed, albeit critically, to the here and now and said so in manifesto after manifesto” (Sheppard 280). Het was beter zich aan het mogelijke te houden in plaats van een niet uitvoerbaar ideaal na te streven. Het presentisme had daarbij ook een therapeutisch effect. De “nieuwe” mens moest zich niet langer zorgen maken over wat hem bond aan een opgedrongen nationaal verleden of aan verlangens die pas in de verre toekomst in vervulling zouden gaan. Hij

hield zich voortaan enkel bezig met zijn eigen wensen in het heden en moest leren luisteren naar zijn eigen (irrationele) natuurlijke driften van het moment (cf. Gross). De avant-garde was er zich dus terdege van bewust “daß wir leben, heute leben!!!” (Hausmann “PRÉsentismus” 140). Het dadaïstisch antagonisme had dan ook als doel “um eine Athmosphäre zu schaffen für unsere zeitgemäßen Ideen!” (Hausmann “PRÉsentismus” 138), en dus “to actualise the future society” (Bru 305).

Net als de kubisten liepen de dadaïsten vooruit op de “toekomst” en realiseerden ze haar reeds – in theorie – als abstracte kunst in het hier en nu, aldus Walter Fähnders. Net als Van Doesburg en Mondriaan had Hausmann het over “einer Welt, die real ist, eine Synthese des Geistes und der Materie” (Hausmann “PRÉsentismus” 138). Eveneens sprak hij over een “reinen, wahren Erleben” naar analogie met Van Doesburgs puur plastische middelen in de schilderkunst die een “direct” venster openden op de vierde dimensie. Hausmann zal het in de plaats hebben over “die elektrische, naturwissenschaftliche Malerei!!!” (Hausmann “PRÉsentismus” 140). Hij gaf dus ook de voorkeur aan een kunst onderbouwd door de nieuwe fysica. Het licht, in de vorm van elektriciteit, was voor hem een symbool van de snelheid en technologie van de moderniteit. We vonden dit ook reeds terug bij de Nieuwe Beelding. De avant-gardisten wilden een moderne abstracte kunst die gebouwd was uit pure middelen – zij het elektriciteit of pure kleuren – op de zintuigen van het publiek afvuren, en zo komen tot “die Erweiterung und Eroberung all [ihrer] Sinne! Wir wollen ihre bisherigen Grenzen zersprengen!!” (Hausmann “PRÉsentismus” 141).¹² Door de confrontatie met iets wat niet te begrijpen of interpreteren valt (cf. Nietzsche), konden de avant-gardisten hun publiek uit het lood slaan. Men werd namelijk een spiegel van de werkelijkheid voorgehouden die niet langer de veilige, vertrouwde realiteit was. Ofwel kon men leren omgaan met dit “absurde” spiegelbeeld van de realiteit, ofwel kon men het afdoen als nonsens en weglachen. Hoe dan ook, Hausmann wou met zijn gehele publiek zijn ervaring delen. Hij verscherpte hun zintuigen zodat ook zij intuïtief “die wirkliche Unerklärbarkeit der Welt” konden aanvoelen (Hausmann geciteerd in Sheppard 278). Hausmann had het bijvoorbeeld over het “Haptismus” of het “Odorismus”, respectievelijk de ontwikkeling van een nieuwe tast- en reukzin (Hausmann “PRÉsentismus” 141). Het was ook de bedoeling van Van Doesburg om alle

¹² Hausmann zou later de Optophon uitvinden. De Optophon was “a ‘synaesthetic’ instrument designed to transform sound signals into light signals and vice versa” (Blom 209). Theoretisch gezien was “the invention of the Optophon [...] directly linked to the idiosyncratic concept of *Presentismus*, which Hausmann launched in 1921, in the first of a series of texts that dealt extensively with the significance of tele-technologies for the experience of new modes of bodily experience” (Blom 211).

zintuigen te stimuleren met een *Gesamtkunstwerk*, zodat er in de mens een nieuwe allesomvattende ervaring van de vierde dimensie ontstond, die de driedimensionale ervaring oversteeg.¹³ Hoe meer “nieuwe” mensen hierdoor ontstonden, hoe vlugger “die Utopie der Neuheit” werkelijkheid werd (Hausmann “PRÉsentismus” 137). Hausmann voorzag namelijk de komst van een maatschappij “in which the barriers between self and others disappear and their members become conscious of being united by a common life force” (Sheppard 331).

Dit was geïnspireerd op Friedländers “Präsentismus”. De grenzen tussen het subject en de wereld werden opgeheven, zodat er tussen alle individuen binnen de *Gemeinschaft* een gedeelde ervaring van de complexe moderniteit ontstond. Kunsthistoricus Timothy Benson ziet *Erleben* dan ook als een “communal experience of wholeness, a ‘living present’” (Benson 47). Hausmann zei zelf: “Gesellschaft heisst: Lebensgemeinschaft und Gemeinschaft in Erleben” (Hausmann geciteerd in Sheppard 331). De ervaring van de avant-gardist werd overgeleverd aan zijn publiek en op deze manier werd de grens tussen het “ik” van de kunstenaar en het “ik” van de toeschouwer overstegen. Er ontstond dus een gevoel van “mutual ‘Erleben’, of mutual experience and enjoyment, in which the single egos of the participating individuals transcend into a new collective ‘Wir’, a collective ‘We’” (Van den Berg “Dadaist Subjectivity” 46). Dit verklaart meteen de onpersoonlijke toon (eerste persoon meervoud: *wir*) van het “PRÉsentismus” manifest. Er is geen sprake meer van één individu, maar van een collectief van “nieuwe” mensen die direct met elkaar in verbinding stonden. De “nieuwe” mensen zouden namelijk de mensen zijn “die wissen, dass Jeder und Jedes die Abteilung eines jeden Andern ist” (Baader geciteerd in Sheppard 178).

Friedländers *schöpferische indifferenz* had de avant-garde dus geleerd hoe lachwekkend het was om te blijven vasthouden aan één (burgerlijke) identiteit in een dynamische, vloeibare wereld waar betekenissen continu verschoven. Identiteiten bestonden al evenmin als Kants *Ding an sich*. De avant-gardisten wilden dus in de eerste plaats duidelijk maken aan hun publiek dat de wereld te complex was om identiteiten en gebeurtenissen objectief en volledig te kunnen vatten

¹³ Een *Gesamtkunstwerk* resulteert uit het samenbrengen van onder andere muziek, literatuur, architectuur en schilderkunst. Van Doesburgs verwerkte dit idee in de bekleding van het café L’Aubette te Straatsburg. Dit café was een mengeling van beeldende architectuur en schilderkunst. In de Aubette “he [Van Doesburg] intended to stimulate the intellectual and spiritual life” (Doig 275). Bezoekers konden zowaar niet naast de nieuwe stijl kijken en werden erdoor overspoeld tot de duizeling toesloeg.

en te communiceren via conventionele kunst en taal.¹⁴ Het ging Hausmann om “den Vorwurf der ‘ABSOLUTEN UNFÄHIGKEIT, etwas zu sagen, ein Ding zu fassen, mit ihm zu spielen’” (Hausmann in Frankl 4). Aangezien de realiteit elke representatie in eender welke vorm oversteeg, werd het onmogelijk om überhaupt nog iets met zekerheid voor te stellen of te zeggen. Daarom werden de opvoeringen en teksten van de dadaïsten gekenmerkt door een “self-irony” (Sheppard 199). Ze waren er zich van bewust dat elk standpunt dat ze in een dynamische wereld innamen relatief was. Zelfspot was daarom een manier om op een ludieke en gezonde wijze om te gaan met dit besef. Bovendien functioneerde het “as a means of checking blind enthusiasm and utopian dreams” (ibid.). De rigide ernst waarmee de mens zichzelf en de wereld de laatste eeuwen had aanschouwd, had hem arrogant en overmoedig gemaakt met alle gevolgen van dien. Daarom was het nodig dat de mens opnieuw leerde relativeren en een meer bescheiden positie innam tegenover de natuur. Hausmann schreef bijvoorbeeld: “der naive Anthropomorphismus hat seine Rolle ausgespielt” (Hausmann “PRÉsentismus” 137).

Het gebruik van ironie was ook de reden waarom Van Doesburg Albert Einstein (cf. relativiteit), Charlie Chaplin en Henri Bergson tot dadaïsten uitriep (Sheppard 199). Vooral Bergsons *Le Rire* (1900) had de dadaïsten geïnformeerd over sociale technieken die verbonden waren aan lachen en (zelf)spot. Mensen lachen namelijk vaak met dingen die tegen hun verwachtingen ingaan, met wat niet logisch is in een bepaalde situatie. Dit moet vaak het geval geweest zijn wanneer het vroeg-twintigste-eeuwse publiek in aanraking kwam met de moderne kunst. Maar de dadaïst draaide de rollen om. Het “gezond verstand” van de mensen was net dat wat absurd was en niet de moderne kunst, die juist wel de echte “logica” van de wereld toonde. “Niet Dada is nonsens – maar het wezen van onzen tijd is nonsens” (Schwitters in Schippers 93). Het dadaïsme lachte met het rigorisme van de bourgeoisie in de hoop hen zo te doen inzien wat er zo absurd aan was. Bergson zei immers: “raideur est le comique, et le rire en est le châtiment” (Bergson 26). Door bijvoorbeeld de sociale mechanismen van een bepaald beroep of burgerlijke klasse na te bootsen, konden de dadaïsten hun publiek een spiegel voor de ogen houden en aan

¹⁴ Er heerste aan het begin van de twintigste eeuw nog steeds het gevoel dat de natuur volledig kenbaar en communiceerbaar was. Dit was een gevolg van het positivistisch vooruitgangsgeloof dat er was gekomen ten tijde van de Industriële Revolutie. De Eerste Wereldoorlog veranderde dit echter drastisch, althans in de ogen van de naoorlogse avant-garde.

het lachen brengen.¹⁵ Het doel was dus om via (zelf)spot het publiek met zichzelf te laten lachen zodat ook zij het leven zouden weten te relativeren. Daarom zei Hausmann in 1921 dat dada het mogelijk maakte “to intuit behind this veil of laughter and irony the inexplicable – of which one can never become the master” (Hausmann geciteerd in Sheppard 194).

De onmogelijkheid om de realiteit meester te worden (crisis omtrent representatie) was in de eerste plaats al de reden geweest waarom de avant-garde terecht kwam bij een abstracte kunst. In het geval van Van Doesburg was het onmogelijk gebleken om de vierde dimensie, met andere woorden de natuur zoals die echt was, met gewone woorden en klassieke schilderijen te beschrijven. Daarom was het nodig dat het “direct” getoond werd via analogieën als Plato’s ideeëngrot en Abbotts *Flatland*. Ook de abstracte kunst was één van deze analogieën. Dada was er zich ook van bewust dat het voor altijd onmogelijk zou zijn om de realiteit in haar ware aard af te beelden. De dadaïsten bleven uiteindelijk ook maar mensen: “Maar geneert u niet, we zijn allen mensen en Dada is menselijk” (Schwitters in Schippers 93). De moderne kunst zou dus altijd bij “approximations” blijven (Hausmann geciteerd in Benson 52). Van Doesburg zei bijvoorbeeld dat zijn nieuwe, abstracte poëzie: “altijd een analogie [zal] zijn van de ‘wordende’ totaliteit [van het universum]” (geciteerd in Sheppard 294). Zo komen we hier terug uit bij wat Lyotard zei over de avant-garde, namelijk dat ze probeerde te tonen dat er zoiets bestond als het “imprésentable” (geciteerd in Ferry 272). Door de kenmerken van de vierde dimensie na te bootsen en deze manier van werken wetenschappelijk en filosofisch te ondersteunen, wilden de kunstenaars echter tonen hoe de realiteit echt in elkaar zat.

De abstracte kunst was dan het medium waarmee de avant-gardist zijn ervaring van de moderniteit aan het publiek kon overbrengen. Het lag echter in de handen van het publiek zelf of het ook daadwerkelijk openstond voor een andere kijk (ervaring) op de wereld om vervolgens in de praktijk zelf mee te werken aan de constructie van een moderne *Gemeinschaft* met de “nieuwe” mensen als haar bewoners. De kunst zou dus op die manier echt worden verenigd met het leven. Maar de vraag blijft weliswaar hoe het proces van een gedeelde universele ervaring in de praktijk precies tot stand kwam.

¹⁵ Doordat de dadaïst echter verschillende sociale identiteiten aannam (cf. Friedländer), werd dada vaak “misconstrued as inextricably linked with one or the other of these extremes” (Benson 51). Van Doesburg zei bijvoorbeeld: “De muziek van onzen tijd is die der zelfironie [...] Door deze dadaïstische onverschilligheid heeft de bourgeoisie het dadaïsme voor ‘bolsjewiek’, de communisten het dadaïsme voor ‘bourgeois’ [uitgeschoolden]” (Van Doesburg “Dadaïsme” 28 – 9). “Dada lacht”, want het kan onmogelijk gecategoriseerd worden. (ibid.).

Walter Fähnders haalt zelf het voorbeeld aan van Van Doesburgs befaamde Dada-veldtocht doorheen Nederland in 1923. Hij ondernam deze tournee samen met zijn vrouw Nelly van Doesburg, dadaïst Kurt Schwitters en De Stijl-medewerker Vilmos Huszár, op het moment dat Van Doesburgs interesse voor dada op een hoogtepunt was gekomen. Het moet ondertussen duidelijk zijn dat hij van het Berlijnse dada heel wat had opgestoken. Van Doesburgs schrijven vertoonde omstreeks 1923 ook duidelijk tekenen van de invloed van Bergson en Friedländer:

During the period of his involvement with Dada, Van Doesburg described the human psyche as a flux that was inextricably creative and destructive: 'een gelijktijdigheid van orde en wanorde, van ja en neen, van ik en niet ik'. (Sheppard 179)

Van Doesburg zei bovendien:

Dada ontkent de evolutie. Elke beweging, verwekt een tegen-beweging van gelijke sterkte, die elkander opheffen. Niets verandert wezenlijk. De wereld blijft steeds aan zich zelf gelijk. Dada heft de algemeen erkende dualiteit tusschen materie en geest, man en vrouw, geheel op en schept hierdoor het »Indifferenzpunt« een punt alzo boven het menschelijk begrip van tijd en ruimte. Hierdoor bezit dada het vermogen het vast oog- en distantiepunt, dat ons in onze (3 dim) waanvoorstellingen gevangen houdt, mobiel te maken. Zoo werd het mogelijk, inplaats van slechts één facet, het geheele wereldprisma als een geheel te zien. In dit verband is Dada een der sterkste manifesten der 4e Dimensie, getransponeerd in het subjeet. (Van Doesburg "Wat is Dada?")

Dit wijst op hoe verenigbaar Van Doesburg het dadaïstische *indifferenzpunt* vond met de Nieuwe Beelding, die namelijk ook steunde op een samenstelling van polaire koppels zoals de horizontale en verticale lijnen die hij gebruikte om de universele vierde dimensie mee uit te beelden. En omdat Van Doesburg in een brief aan Tzara had geschreven dat Nederland diende te worden wakkergeschud, was de filosofie van de *schöpferische indifferenz* welgekomen. Het was dan ook de bedoeling van de Dada-tournee om het Nederlandse volk onverwachts met dadakunst te laten kennismaken en daarbij de theorie in praktijk om te zetten. Het bleek achteraf uiterst succesvol te zijn geweest. Een reden hiervoor was waarschijnlijk dat dada zo goed als nieuw was in Nederland. Het publiek was met andere woorden onbevooroordeeld in de theaterzalen aanwezig.

Fähnders citeert in zijn essay over het presentisme Schwitters verslag van een voorstelling waarin hij samen met Van Doesburg dada voor het Nederlandse publiek demonstreerde:

Aangezien ik nu geen woord Nederlands kende, hadden wij afgesproken dat ik het Dadaïsme zou demonstreren zodra hij [Theo van Doesburg] een slok water zou drinken. Doesburg dronk en ik begon plotseling midden in het publiek zittend en zonder dat het publiek mij kende afschuwelijk te blaffen. Het geblaf leverde ons een tweede avond in Haarlem op die zo uitverkocht was omdat iedereen graag Doesburg eens water wou zien drinken en mij daaropvolgend plotseling en onverwacht wou horen blaffen. Op Doesburgs aansporen blafte ik deze maal niet en dat leverde ons een derde avond in Amsterdam op tijdens dewelke nu reeds bewusteloze mensen uit de zaal werden gedragen en een vrouw tengevolge van een lachkramp de aandacht van het publiek een kwartier lang naar zich toetrok, terwijl een fanatieke meneer in een loden mantel het publiek op profetische wijze idioten noemde. Op deze plaats overwon Doesburgs veldtocht voor het Dadaïsme op een beslissende wijze [...] Wij allen Petro, Van Doesburg en Vilmos Huszár

[...] gingen steeds opnieuw de confrontatie met het onstuimige publiek aan, het publiek dat wij voordien zelf onstuimig hadden gemaakt, zo kon hij [Theo van Doesburg] het publiek steeds opnieuw omploegen en de bodem bezaaien zodat er belangrijke nieuwe dingen op konden groeien. (Schwitters geciteerd in Fähnders [mijn vertaling])

Schwitters vertelde bovendien over een andere voorstelling waar het tot een handgemeen was gekomen tussen Van Doesburg, het publiek en de politie. Hij noemde dit dan ook een “beispiellosen dadaistischen Triumph” (geciteerd in Fähnders). Het publiek was zelf in de rol van de performer overgegaan en kwam actief in beweging. De toeschouwers demonstreerden de mogelijkheid dat “plötzlich das Publikum aufhörte, Publikum zu sein” (ibid.). De grenzen tussen kunstenaar en publiek werden opgeheven en het geheel veranderde in een collectief *indifferenzpunkt*. Zoals Fähnders aangaf, was dit een tijdelijke manifestatie van wat met presentisme bedoeld werd. Identiteiten werden vluchtig en niet langer van elkaar te onderscheiden. Het volk liet zijn natuurlijke driften de vrije gang en reageerde met een “einmalig-gegenwärtigen Aktion” op wat Van Doesburg en zijn companen hadden vertoond (Fähnders). Heel even kwam de noodzaak van het heden centraal te staan voor de alledaagse mensen. Ze werden zo uit hun toekomstgerichte denken getrokken en maakten nu deel uit van één groot presentistisch kunstwerk dat gebaseerd was op een non-euclidische vierdimensionale realiteit, die nu ook letterlijk verwerkelijk werd dankzij de hulp van dezelfde toeschouwers. Tijd en ruimte werden hierbij als het ware afgebroken. Iedereen, zowel kunstenaar als publiek, ongeacht van wat hen in het maatschappelijke leven scheidde, kwam samen in één tijdruimte: het heden. Op deze manier deelden ze dezelfde ervaring van een complexe dynamische moderniteit.

Dat alles en iedereen in het presentisme genivelleerd werd, betekende echter niet dat dit ook bindend was. Het presentisme verviel nooit in een statische houding. De presentist bleef actief in het heden en verzette zich tegen alles wat gerelateerd was aan het verleden of de toekomst (cf. antagonisme). Enkel het heden en zijn meest dringende problemen telden nog. Dit sluit bovendien mooi aan bij wat Luc Ferry “le type idéal de l’avant-garde” noemt (Ferry 207). Hij baseert zich hierbij op Kandinsky’s beweging van de driehoek. De driehoek is namelijk in enkele segmenten ingedeeld. In het topsegment staat de ene geniale kunstenaar en onder hem verschijnen de andere kunstenaars en mensen die nog niet kunnen vatten wat hij reeds vandaag begrijpt. Zijn taak is om deze massa van conformisten en traditionalisten op zijn niveau te hijsen. Maar zodra men dezelfde ervaring of visie deelt als het genie, moet deze zich alweer zien te onderscheiden om zelf niet in een conformisme te verzinken, want hij is immers de bringer van het nieuwe. Ferry definieert dit als “élitisme” (207). In tegenstelling tot de bourgeoisie is de

avant-garde geen politieke of economische elite die bezit of status ontleent aan sociale ongelijkheid, maar is ze “een geestelijke elite” (Blotkamp 17).

De avant-garde was dus gekenmerkt door een continue revolutie van het nieuwe tegen het oude. Dit was ook de reden waarom volgens sommige avant-gardisten de echte avant-gardistische kunstwerken conform het presentisme “höchstens sechs Stunden leben [dürfen]” (Fähnders). De waarde van een kunstwerk schommelde volgens nog andere avant-gardisten “zwischen 24 Stunden und einem Monat” (ibid.). Dit toont dat de avant-garde zich zag als een beweging zonder einde. Vandaar dat ook de avant-gardist en zijn kunst in geen enkele categorie thuishoorden en te plaatsen vielen. De echte avant-gardist stond immers nooit stil en ging altijd verder met iets nieuws. Dit noemt Ferry “historicisme” (208). Paradoxaal genoeg is dit avant-gardistisch historicisme geen *reconstructie* van het verleden, maar een poging tot een (literaire) constructie van het heden. De avant-gardist probeerde in elk kunstwerk de geest van het heden vast te leggen: te *beelden*. Aangezien het heden dynamisch was, diende ook het kunstwerk te worden gedynamiseerd. Dit historicisme is dus de onophoudelijke overgang van een kunst die toebehoort aan het huidige heden naar een “nieuwe” kunst die reeds toebehoort aan een heden (lees: toekomst) in wording. Dit historicisme van het heden toont zich in het geval van Van Doesburg in de overgang van Neo-plasticisme (1917 - 1924) naar Elementarisme (1924 - 1928) en uiteindelijk naar Art Concret (1929 - † 1931).

Uit het *élitisme* en het *historicisme* volgt dan een derde definitie, namelijk één die Ferry definieert als “individualisme” (209). Dit betekent dat de avant-gardist zich hoog boven alle anderen stelde en zich wel degelijk van iedereen wilde onderscheiden. Hij wou de origineelste van zijn tijd zijn en zo een plaats in de geschiedenisboeken veroveren. Dit is mogelijk de grootste drijfveer van de avant-gardisten geweest, ondanks wat ze er zelf over zeiden. Sommige kunstcritici, bijvoorbeeld, gingen zelfs zo ver om Van Doesburg een “verlicht diktator” te noemen (Melders 6). De Stijl moest en zou “een stempel drukken op een hele nieuwe wereld: totaalkunst, maar tevens totalitaire kunst” (ibid.). Wat er ook van is, de zin “Der neue Mensch habe den Mut, neu zu sein!” uit het “PRÉsentismus”-manifest was duidelijk niet alleen de kernzin van dit manifest, maar belangrijker nog, het was het credo van de gehele historische avant-garde (Hausmann “PRÉsentismus” 141). De “nieuwe” kunstenaar zou inderdaad de moed vinden nieuw te zijn, voor eens en altijd.

3. Nieuwe Woordbeelding

“Toute vie n’est qu’un poème, un mouvement...”

- Blaise Cendrars

3.1 Het nieuwe vers

Vanaf 1917 ging Theo van Doesburg zich langzamerhand bezighouden met de toepassing van de Nieuwe Beelding “op de literatuur” (Blotkamp 130). Hij zou het de Nieuwe Woordbeelding noemen. Deze literaire beweging liep naar eigen zeggen “parallel [...] met die der nieuwe schilderkunst” (Van Doesburg “De nieuwe woordbeelding”). De literatuur diende net als de schilderkunst te worden ontdaan van haar bekrompen conventionele banden met het verleden. De Nieuwe Woordbeelding moest net als de Nieuwe Beelding in staat zijn een adequate (re)presentatie te vormen van de vierde dimensie. Het concept presentisme is dan ook toepasselijk voor een bespreking van Van Doesburgs poëtica. De Nieuwe Woordbeelding brak namelijk met het verleden en de toekomst en probeerde vat te krijgen op het contemporaine moderne leven.

Na de kennismaking met dada in 1920 volgde al vlug de publicatie van het eerste, en overigens enige, literatuurmanifest van De Stijl. Daarin werd de “hedendaagsche literatuur” sterk bekritiseerd (Van Doesburg “Manifest II” 49). De truïsmen “HET WOORD IS DOOD”, “HET WOORD IS MACHTELOOS” en ook de “BETEKENIS VAN HET WOORD [IS] GEDOOD” zijn de koppen van de eerste pagina van het manifest (ibid.). Het woord was namelijk jarenlang door burgerlijke positivisten en conformistische schrijvers (realisten) misbruikt geweest. Zij hadden het belang van de betekenis en het nut van de tekst boven het creatieve taalgebruik geplaatst. De Nieuwe Woordbeelding zou voortaan echter een nieuwe functie (betekenis) aan het woord geven en het zo in ere herstellen. Daarom spreekt het manifest over een imperatief om het dualisme van “vorm” en “inhoud” op te heffen.¹⁶ De moderne schrijver/dichter zal immers niet, aldus het manifest, “**b**eschrijven maar SCHRIJVEN” en hij zal “het collectief der handelingen herscheppen tot woord” om zo te komen tot “de geestelijke hernieuwing der wereld” (Van Doesburg “Manifest II” 50). Dit zijn de kerngedachten van Van Doesburgs poëtica. Een tekst zal dus niet langer de realiteit beschrijven, maar *is* die realiteit zelf. Dit is wat Van Doesburg verstond onder *schrijven*. Het woord is het pure middel dat de realiteit rechtstreeks *beeldt*. Het

¹⁶ Met de opheffing van het dualisme van vorm en inhoud werd bedoeld dat de woordvormen zouden worden aangepast aan hun nieuwe betekenis of referent: de vierdimensionale realiteit.

woord kreeg met andere woorden dezelfde taak opgelegd als het vlak in de schilderkunst. Van nu af aan zou het woord (en ook de tekst) in Van Doesburgs ogen een direct beeld werpen op de universaliteit en complexiteit van de echte, vierdimensionale werkelijkheid. Met dit in het achterhoofd kunnen we nu Van Doesburgs poëtica reconstrueren door drie principiële kunstopvattingen in zijn poëzie te onderscheiden – die bovendien ook de Nieuwe Beelding kenmerkten.

3.1.1 Poëzie als religie

De eerste opvatting uit Van Doesburg poëtica is “the perception of art/poetry as a replacement for religion” (Kemperink 4). Na de dood van God “who controlled the apparent certainties of conventional syntax” groeide het besef van een contingent bestaan dat gepaard ging met een onzeker taalgebruik (Sheppard 103).

Het is geen toeval dat deze crisis omtrent (talige) representatie “[was] both contemporary with and consequent upon the founding moment of modern linguistics” (Michelson 13). De geestelijke vader van de moderne linguïstiek, de Zwitser Ferdinand De Saussure, stierf in 1913, maar de lesnota’s van zijn studenten werden in het werk *Cours de linguistique générale* in 1916 postuum uitgegeven. In dit werk maakt hij duidelijk dat elk teken of *signe* bestaat uit “two elements, indissociable and ‘arbitrarily’ related: [*signifiant*] and [*signifié*]” (Michelson 13). De vorm van een bepaald woord (*signifiant*) is absoluut niet van tevoren toegewezen aan het concept of begrip (*signifié*) waarnaar het verwijst. Taal is dus “actually a relative and continuously evolving system of arbitrary signs” (Sheppard 63). Hierdoor heeft taal “no a priori connection with reality” (ibid.). Daarom werd literatuur net als alle andere “modes of representation” in vraag gesteld door de avant-garde (Perloff 75). De bestaansreden van de Nieuwe Woordbeelding was dus, net als bij de Nieuwe Beelding, gebaseerd op de onmogelijkheid om de realiteit (vierde dimensie) met conventioneel taalgebruik te tonen. De burgerlijke en religieuze instituties hielden echter vol dat de mens meester was over de wereld. De religie belijdde bovendien een individuele geloofsbelevens, die in de weg stond van een universele ervaring van het bovennatuurlijke.

Vandaar dat Van Doesburg, die overigens een fel tegenstander was van alle dogmatische religies en verstarde waarheden, de mens op een andere manier wou leren omgaan met de nieuwe onzekerheid van het moderne leven. Daarom schreef Van Doesburg in 1925 dat “[d]e plaats die voorheen de religie innam, nu [wordt] ingenomen door de kunst” (Van Doesburg “Het einde der kunst” 136). De Nieuwe Woordbeelding zou, net als de Nieuwe Beelding, een grote

pedagogische rol spelen. Maar ook al was het geloof in talige zekerheden aan het verdwijnen, toch bleef er in de avant-garde een (onuitgesproken) verlangen bestaan om vast te houden aan “the presuppositions of Realism and Naturalism” volgens welke “language was capable of grasping and mastering the external world” (Sheppard 103). Van Doesburg en Mondriaan maakten zich ook aan dit “nieuw realisme” schuldig, zoals ik in mijn bespreking van de Nieuwe Beelding reeds duidelijk maakte. Bijgevolg is ook de Nieuwe Woordbeelding “nieuw realistisch”. Maar het is aantoonbaar dat de meeste avant-gardistische schrijvers stilaan tot het besef kwamen dat ook dit “nieuw realistisch” project gedoemd was om te falen. Van Doesburgs schrijven toont, bijvoorbeeld, “that he desired to affirm a pre-established harmony between language and [four-dimensional] reality even while realizing that such linguistic realm was impossible” (Sheppard 103). Omwille van deze dualiteit worden modernistische teksten vaak getekend door “contradictory assumptions about language which are in urgent need of resolution but which the writer cannot solve” (Sheppard 104). De vierdimensionale realiteit bleef immers omwille van haar complexe, dynamische karakter zelfs voor het “genie” van de avant-garde ongrijpbaar.

Deze paradoxale “nieuw realistische” attitude binnen de avant-garde werd door filosoof Ludwig Wittgenstein (onbewust) behandeld in zijn *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), aldus Richard Sheppard (Sheppard 105). Wittgenstein had aanvankelijk, net als de realisten, de “pre-Saussurean idea” dat de “logische” structuur van de onmiddellijk zichtbare realiteit direct gelinkt was aan de logische structuur van de conventionele taal (Sheppard 112). Volgens Wittgenstein viel het woord dan ook samen met de referent waar het naar verwees en zoals hij daar zelf aan toevoegde: “Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit” (Wittgenstein geciteerd in Sheppard 108). De wereld wordt dus, zo stelde Wittgenstein, kenbaar door taal. Naar het einde van de *Tractatus* toe zou hij echter steeds verder van dit positivistisch idee afdwalen en meer neigen naar een “linguistic relativism” en dus naar een subjectiever beeld op de werkelijkheid (Sheppard 108). Daarom zei hij ook, aansluitend op het avant-garde subjectivisme, dat de taal “ein Modell der Wirklichkeit [ist], so wie wir sie uns denken” (Wittgenstein in Sheppard 112). De taal kan slechts een “Modell”, dit wil zeggen een subjectieve analogie of benadering, van de werkelijkheid zijn. Wittgenstein beëindigde zijn redevoering daarom met de vaststelling dat de realiteit niet in “linear logic” kon worden weergegeven, omdat ze alle menselijke logica oversteeg (Sheppard 110).

Dit laatste punt zou door filosoof Ernest Fenollosa verder worden uitgewerkt. Ook hij wist dat de “linear linguistic units [were] incapable of dealing with interactive, multidimensional

‘nature’” (Sheppard 113). De realiteit kent geen menselijke orde, “so Fenollosa could say that Nature has no grammar” (ibid.). Hij draaide vervolgens Wittgensteins “pre-Saussurean idea” om: bij een alogische werkelijkheid hoort een gelijklopend alogisch taalgebruik (Sheppard 112). Wittgenstein zou het “nieuw realisme” aldus met de volgende zin kunnen hebben omschreven: “der dynamischen Satz ist ein Bild der dynamischen Wirklichkeit” (Sheppard 126). De structuur van het abstracte taalgebruik van de “nieuw realisten” viel met andere woorden, voor Van Doesburg althans, samen met de alogische structuur van de dynamische vierde dimensie.

3.1.2 Poëzie tegen dualisme

Deze laatste stelling brengt ons tot het tweede principe in Van Doesburgs poëtica: “the deployment of art/poetry in the struggle to abolish dualism” zowel tussen vorm en inhoud als tussen kunstenaar en publiek (Kemperink 4). Nu de conventionele syntaxis en grammatica niet langer recht van bestaan hadden, was het nodig om een ideale, en dus alogische, universele taal te vinden waarmee de schrijver wel in staat kon zijn de grenzeloze, moderne werkelijkheid te *schrijven*. De nieuwe werkwijze van de schrijver, het *schrijven* van de werkelijkheid, is het equivalent van het directe *beelden* van de vierde dimensie door de schilder. De dichter “heet nu ‘woord-BEELDER’”, zou Bonset in 1926 zeggen (Bonset in Ramon 71). Wittgenstein sloot namelijk niet uit dat de schrijver beschikte over een geestesvermogen om de complexe, dynamische realiteit te vatten (Sheppard 110). In retrospect weten we nu dat dit geestesvermogen door de avant-garde ingevuld werd met Bergsons *intuition*. Intuïtief ervaaarde de dichter zijn wereld en het “ik” als een samengesmolten eenheid. Zo hief hij het dualisme tussen het “ik” en de “wereld” geestelijk op.

Ter illustratie van dit tweede principe uit zijn poëtica publiceerde Van Doesburg in 1920 in de naam van zijn dadaïstische alter ego I.K. Bonset 4 verzen elk met de naam “X-Beelden” waarvan ik de eerste hieronder bespreek:

’k word doordrongen van de kamer waar de tram doorglijdt
ik heb ’n pet op
 orgelklanken
 van buitendoormijheen
 vallen achter mij kapot
 kleine scherven
BLIK BLIK BLIK
en glas
 kleine zwarte fietsers
 glijden en verdwijnen in mijn beeltenis
+ LICHTn

de ritsigzieke trilkruin van den boom
versnippert het buitenmij
tot bontgekleurde stof
de zwartewitte waterpalen

4 × HORIZONTAAL

ontelbare verticale palen
en ook de hoge
gekromde blauwe

RUIMTE

BEN IK (Bonset “X-Beelden” 57)

Dit gedicht is een tekstuele toepassing van het presentisme. Verleden, heden en toekomst vallen samen en vormen een voortdurend aanstormend heden dat *door* het “ik” heen raast. Het veroorzaakt zo in de geest van de lezer een simultane en dynamische ervaring van de wereld als vierde dimensie. Dit simultaneïsme is Van Doesburg ongetwijfeld ingegeven door het kubisme en het futurisme. Frappant is de invloed van Marinetti’s *parole in libertà*.¹⁷ Marinetti had met dit concept de woorden van hun conventioneel gebruik bevrijd. Zo realiseerde hij het alogische taalgebruik waar Fenollosa op aanstuurde. De syntaxis wordt namelijk volgens de *parole in libertà* naar analogie met het dynamische, gefragmenteerde metropoolleven volledig afgebroken. Er komt een dynamische zin voor een dynamische werkelijkheid (cf. Wittgenstein). Punctuatie en structuur worden daarom bewust verwaarloosd. In een poging om de lezer met de moderniteit te confronteren valt de indifferente, creatieve dichter hem dus aan met “visual, auditory, olfactory sensations, just as they come to him” (Marinetti “Destruction”).

In het verlengde hiervan ligt bovendien Marinetti’s “imagination without strings” (ibid.). Deze “draadloze verbeelding” impliceert dat de dichter verschillende beelden die schijnbaar niets met elkaar te maken hebben aan elkaar linkt. Hij legt dus geen op voorhand uitgedokterde betekenis op aan de tekst, maar *schrijft* de realiteit zoals hij ze denkt of ervaart. Bijgevolg zijn er in “X-Beelden” door de invloed van *parole in libertà* en “draadloze verbeelding” amper (lees: geen) causale verbanden tussen de onderlinge zinnen en woorden. Dit gebrek aan samenhang maakt de verschillende *woordbeelden* tot tegengestelden die door Bonset onverschillig naast elkaar worden geplaatst. Deze parataxis maakt het gedicht tot een *schöpferisch indifferenzpunkt* (cf. supra). Dit blijkt overigens uit de laatste zin “BEN IK” die de gelijkkluidende slotzin “Ich bin” van Friedländers “Präsentismus” in herinnering brengt. Het verschil tussen “the self and the

¹⁷ In januari 1921 liet I.K. Bonset in “Inleiding tot de nieuwe verskunst” duidelijk zijn bewondering blijken voor Marinetti’s “Zang Tumb Tumb” (1920) en “La Battaglia di Tripoli” (1912). “Zang Tumb Tumb” was een toonaangevend gedicht waarmee Marinetti zijn *parole in libertà* demonstreerde.

other” vervaagt namelijk “in the creative perception of the artist. [...] Whatever was outside him became part of his own personality” (Kemperink 10). Marinetti noemde dit de vernietiging van “the obsessive I” (Perloff 59). Het bezittelijke ego heeft hierdoor geen zeggenschap meer over de wereld en verliest zijn onwettige plaats in het centrum van het gedicht. Het lyrische “ik” verdwijnt vervolgens in “an ongoing, continuous present” (Perloff 23). “X-Beelden” kijkt dus met andere woorden recht door de “valse” constructie van de derde dimensie heen. Men zou kunnen zeggen dat het een röntgenstraling maakt van de dichter terwijl hij opgaat in een tijdloze ruimte. Van Doesburg zou dit gedicht daarom als volgt samenvatten:

Hij [de dadaïst] is niet bemiddelaar tusschen a en z, maar hij is az. Hij zegt niet: ik lig hier in mijn bed buiten „mij” rijden de vrachtwagens, omnibussen, auto’s en treinen, jankt een hond of schreit een kind enz., maar hij is er zich van bewust, dat dit alles tegelijkertijd met dezelfde snelheid, in hetzelfde tempo en met dezelfde intensiteit plaats grijpt. Hij zoekt voor dit gebeuren (zichzelf, bed, buiten, vrachtwagens, omnibussen, auto’s, treinen, hond, kind enz.) geen analoge voorstelling, geen theorie, zelfs geen synthese, maar hij doordringt wezenlijk, de zintuigelijke en buitenzintuigelijke gewaarwordingsfeer. (Van Doesburg “dadaïsme” 30).

In dit citaat toont hij zijn verlangen om met “X-Beelden” niet alleen het dualisme tussen het subject (ego) en het object (wereld) te doorbreken, maar ook om het dualisme tussen vorm (middel) en inhoud (betekenis) op te heffen. Van Doesburg, of liever Bonset, “*schrijft* wat hij kijkend door zijn atelierraam auditief en visueel gewaarwordt” (Ramon 65 - 6). “X-Beelden” is aldus een pure (re)presentatie van de door de dichter intuïtief waargenomen vierde dimensie.

Ondanks het feit dat Bonset dankzij Marinetti’s woordkunst een alogische syntaxis vormde, is het duidelijk dat hij niet helemaal in zijn opzet, het *schrijven*, geslaagd is. De woorden refereren immers nog steeds aan (driedimensionale) dingen die Van Doesburg zag tijdens het schrijven van “X-Beelden”. Op die manier maakt hij dezelfde fout als de vroege kubistische schilders waarvoor hij hen nog zo had bekritiseerd.¹⁸ Hij zal zich later dan ook distantieren van zijn “X-Beelden”. Bonset verklaart bijvoorbeeld ietwat teleurgesteld in “Grondslagen tot een nieuwe versbeelding” (1921) dat:

[ik] in mijn latere X-beelden, de poging [deed] het uitdrukkingsmiddel der poëzie te herstellen. Ik bleef echter maar matig bevredigd en gevoelde, dat mijn doel: mij zonder hinderlijke begripsassociaties, direct van het middel der poëzie te bedienen, langs dien weg niet volkomen bereikt kon worden. Ofschoon ik aan het tijdselement nieuwe afmetingen heb gegeven, werd de hoorder [...] steeds afgeleid door het begrippelijke, suggestief-symbolische, het denk-bare. Hierdoor werd de tijdmaat verlengd en vertraagd en het hoorbare aanmerkelijk verzwakt. Ofschoon ik de noodzakelijkheid van het samengaan van het denk-en hoorbare, van begrip en klank, niet wil ontkennen als de poëtische polariteit, vind ik het toch steeds van onmacht getuigen, wanneer de innerlijke bewogenheid (de dichterlijke ervaring: het leven) zich niet rechtstreeks in den klank beeldt. (Bonset “Grondslagen” 100)

¹⁸ Dit blijkt bovendien uit de voetnoot die Bonset onderaan het gedicht plaatst waarin hij vermeldt dat de “X-Beelden” uit een bundel van zijn kubistische verzen komen.

Bonset besluit dat “X-Beelden” een mislukte illustratie van het *schrijven* is. Zijn poging om het dualisme tussen vorm en inhoud op te heffen heeft dus gefaald. In “X-Beelden” werkt hij namelijk nog steeds met een *signifiant* die vasthoudt aan “hinderlijke begripsassociaties” (cf. supra). Van Doesburg wou zich echter niet definitief van de laatstgenoemde ontdoen. Onder “begrip” begrepen Van Doesburg en Mondriaan namelijk wat De Saussure *signifié* noemde. Men moet de referent, “that entity in the real world” onderscheiden van “the concept inscribed in the [*signifié*]” en het was juist “reference or determination from which Mondrian wished to sever painting” (Michelson 13). Het mentale beeld (*signifié*) dat door een woordvorm (*signifiant*) wordt opgewekt mag niet worden verward met wat De Saussure de referent noemde. Van Doesburg en Mondriaan waren er dus niet op uit om zich volledig van de *signifié* te ontdoen. Integendeel, ze wilden enkel de (driedimensionale) referent compleet van het teken losmaken.

Het is bovendien aannemelijk dat ze via dadaïsten als Hugo Ball in aanraking kwamen met De Saussures *Cours de linguistique générale* waaruit ze leerden dat woorden al helemaal niet verwijzen naar referenten in de wereld (Sheppard 135). De Saussure besloot namelijk dat woorden hun betekenis verkrijgen in “a system of differences and/or oppositions” en dat deze betekenis niet afhankelijk is van de referent (Michelson 13). Hij toonde aan dat het betekenisverschil tussen woorden ontstaat op het niveau van het grafeem en het bijhorend foneem. Het minimale paar “bad” en “bed” verschilt bijvoorbeeld in betekenis omwille van één grafeem. De fysieke klank van de *signifiant* “bad” is bovendien in staat om een innerlijk beeld of *signifié* “bad” op te roepen. Met dezelfde kennis schreef Bonset in zijn kritiek op de “X-Beelden” dat de poëzie zich “door klank, klankverhouding en klankcontrast uit” (Bonset “Grondslagen” 100). Dit leidde hem tot de realisatie van de nieuwe “Letterklankbeelden”.¹⁹ De hoofd-ingrediënten van de “Letterklankbeelden” vallen reeds uit de naam zelf te halen. “Letter” verwijst naar het grafeem, “klank” verwijst naar het foneem en “beelden” verwijst naar het vermogen van beide om tot puur *schrijven* te komen. Omdat het grafeem en het foneem de echte betekenisdragers zijn, deconstrueerde Bonset de taal (het woord) en construeerde nieuwe combinaties met het restant (de letters) (Ramon 67). De letterklankbeelden bestonden daardoor voornamelijk uit neologismen en onomatopeeën.

¹⁹ Vermoedelijk waren deze letterklankbeelden voor een groot deel geïnspireerd op Kurt Schwitters en Raoul Hausmanns experimentele letterklankgedichten, die Hausmann bovendien (opto)fonetische gedichten noemde (Beckett 16). Deze kregen ook wel de naam *Phoneme* mee, zoals het geval was voor Hausmanns bekende “kp' erioUM”-klankgedicht. Hieruit valt eveneens de (indirecte) invloed van De Saussure en de moderne linguïstiek te halen.

Bonsets letterklankbeelden voldeden echter ook niet aan de eisen van het pure *schrijven*. Nog geen jaar na het verschijnen van de eerste letterklankbeelden publiceerde Van Doesburg een artikel in *De Stijl* waarin Bonset zich negatief uitliet over dit experiment. De onomatopee, zo besloot Bonset, was niet in staat te ontsnappen aan “de banaliseering der imitatie” (Bonset “Beeldende verskunst” 90). Hij verklaarde dit door te stellen dat de “gramphonische” toepassing van het woord verkeerd kon worden begrepen als “uitdrukking van het ruimtelijk-functioneele” (ibid.). De onomatopee “werkt een associatie met de waarneming in de hand” en “blijft daardoor eenigszins imitatief” (Bonset “Symptomen” 55). Als voorbeeld gaf hij de klankimitatie van “een voorbij gaande trein” (Bonset “Beeldende verskunst” 90). Er bestond dus het gevaar dat de onomatopee een uitdrukking werd van het particuliere en niet van het universele. In de letterklankbeelden “kreeg het 3-dimensionale een te belangrijke plaats” (ibid.). Maar Bonset relativeerde dit. De onomatopee was de “noodwendige voorloopster der dichtkunst als onmiddellijke beelding der realiteit” (ibid.). Ze was namelijk de voorbereiding op de terugkeer naar “het woord als uitdrukkingsmaterie” (ibid.). Het woord “wordt materiaal in directen zin”, aldus Bonset (ibid.). Het woord was dus in staat om de “nieuwe” utopische werkelijkheid direct in het heden te realiseren. Dit voorspelt reeds Van Doesburgs groeiende interesse voor proza. Omdat zijn futuristisch getinte X-beelden en letterklankbeelden “remained committed to linguistic mimesis” (Sheppard 127), net als Marinetti’s werken overigens, was Van Doesburg aangewezen op het proza zodat het woord “constant *beeldt* [mijn cursief]” (Bonset “Van het woord” 13). Naar eigen zeggen keurde hij zijn letterklankbeelden bovendien af omdat hij vreesde “bij een tusschenvorm van muziek en woord aan te landen” (Bonset “Van het woord” 13). In elk geval kwam Van Doesburgs interesse op het woord te liggen.

De theorie om vervolgens met het woord een *schrijven* te ontwikkelen vond Van Doesburg waarschijnlijk in de poëzie van de Russische futuristen. Hun werken had hij leren kennen via Russische constructivisten als El Lissitzky, die hij in 1920/1921 aan het Bauhaus te Weimar had ontmoet. We kunnen enkele belangrijke parallellen trekken tussen de Nieuwe Woordbeelding en de Russische abstracte poëzie met betrekking tot de functie van het “nieuwe” woord. De Russische dichter Alexei Kruchenykh had namelijk een nieuwe poëtische taal in het leven geroepen die hij *zaum* noemde. *Zaum* lijkt sterk op Marinetti’s *parole in libertà* en “draadloze verbeelding”, maar gaat naar eigen zeggen veel verder, omdat het de traditionele “linguistic mimesis” (representatie) overtreft. De grootste Russische futuristische dichter Velimir Khlebnikov zou de belangrijkste beoefenaar van deze *zaum*-taal worden. Net als Van Doesburg

deconstrueerde Khlebnikov het woord, en bouwde hij volgens de regels van *zaum* met de resterende letters nieuwe woorden. Mogelijk had Van Doesburg dan ook bij de Russische futuristen inspiratie gevonden voor zijn letterklankbeelden (en X-beelden). Maar net als Van Doesburg zou Khlebnikov zich stilaan begeven “into the realm of prose” (Perloff 145).

Het belangrijkste element van *zaum* is “that [it] undermines or ignores the conventional meanings of a given word” (Perloff 121). Khlebnikov splitste elk woord in een “pure word” en “the daily existing word” (Ziarek 195). Het pure (*zaum*-)woord “is indicative of a supra-rational, universal language” (ibid.). *Zaum*-woorden kunnen dus een bovennatuurlijke, universele dimensie oproepen. Khlebnikov beschouwde het pure woord bovendien als “plastic material” (Tatlin geciteerd in Rowell 96). Hetzelfde idee vonden we terug in Van Doesburgs Nieuwe Beelding. Van Doesburg sprak bij de overschakeling op de Nieuwe Woordbeelding ook over het woord als (pure) materie, dat daardoor net als het vlak in de schilderkunst (cf. lijn en kleur) ook beeldend middel werd van het universalisme (Bonset “Beeldende verskunst” 90).

Marjorie Perloff geeft in haar boek *The Futurist Moment* (1986) aan hoe *zaum* theoretisch kan worden ingevuld. Ze wijst erop dat de Russische futuristen (net als Van Doesburg) in de ban waren van de vierde dimensie door de invloed van Ouspensky’s *Tertium Organum*.²⁰ De vierde dimensie was ook voor hen de echte, bovennatuurlijke realiteit. Ze waren zich bovendien ook bewust van Gurdjieffs Vierde Weg, die sterk leek op Friedländers presentisme (cf. *indifferenz*). Eén van Gurdjieffs discipels schreef bijvoorbeeld dat:

all anxieties and cares of ordinary life dropped away; at the same time I saw myself and my relations with people quite clearly; I saw the pattern of my life, my organism moving as it were along its appointed path. There was time no longer, and an understanding of the whole of life seemed possible for me. It was as if for a few moments I had entered into my real life; and the outer life, which had seemed so important and took up all my time, was not the real life but something ephemeral, a sort of cinema film with which I was identified. Only the inner something was eternal—I, the real self of me. I AM. (Taliesin geciteerd in Burton & Grandy 229)

De uitspraak “I AM” is opmerkelijk. Gurdjieff dacht dat deze “I AM experience” de echte dynamische ervaring van de realiteit was, “because all of reality is holistically intermingled” (cf. *élan vital*) (Burton & Grandy 229). Russische dichters als Khlebnikov geloofden dat *zaum* in staat was deze presentistische ervaring van de vierdimensionale realiteit weer te geven. Daarom is *zaum* “a language that will eschew logic, causality, temporality, syntax–referentiality itself” (Perloff 144). Perloff noemde dit de “Ouspensky strain” (129). De woorden werden voortaan

²⁰ Ouspensky’s invloed blijkt onder meer uit volgend citaat uit Khlebnikovs “The Trumpet of the Martians”: “The human brain until now has been hopping around on three legs (the tree axes of location)! We intend to refurrow the human brain and to give this puppy dog a fourth leg – the axis of TIME” (Khlebnikov geciteerd in Ziarek).

volgens het simultaneïsme en dynamisme van de vierde dimensie alogisch naast elkaar geplaatst. Hierdoor verloren ze hun gewone betekenis, want zoals Roman Jakobson de Russische futuristen duidelijk maakte, krijgen woorden pas een conventionele betekenis als ze op een logische wijze naast elkaar worden geplaatst (Michelson 15). Door woorden alogisch op elkaar te doen volgen, verliezen ze hun betekenis of referentie. Jakobson spreekt hierbij van “words in search of a meaning” (Perloff 159). *Zaum*-woorden waren dus niet-referentieel of amimetisch. Ze verwezen niet naar dingen in de derde dimensie, maar naar de universaliteit van de vierde dimensie. De lezer begrijpt hierdoor echter niets van de tekst en gaat op de (visuele) structuur van de tekst letten.²¹ Men zou kunnen zeggen dat het teken zijn eigen referent wordt. De tekst wordt autotelisch, hij heeft zichzelf tot doel. De tekst refereert dus aan zichzelf en wordt voor de lezer “the venue for the critique of representation of the everyday” (Ziarek 195). Hij toont een “different relation to language, a relation that puts into question the representational paradigm” (Ziarek 201).

Dit resulteert in de “self-referential nature of avant-garde prose as a version of empty semiosis” (Martens 58). Deze *empty semiosis* is vergelijkbaar met wat Roland Barthes *le signe vide* noemde (Perloff 211). Omdat het teken niet langer aan iets anders dan zichzelf refereert, wordt het (virtueel) leeg van betekenis en daarom open en vrij voor interpretatie. Zoals ook Bonset schrijft: “*Het woord werd open en vrij. Het werd materie*” (Bonset “Beeldende verskunst” 90). Er wordt bijgevolg ook wel van een lege *signifiant* gesproken, omdat de *signifié*, het concept of mentale beeld, wordt losgemaakt van de *signifiant* en vice versa. Bonset: “zij [poëzie] dient niet het begrip. Zij is het zijn zelf” (Bonset “Grondslagen” 100) Het woord wordt op die manier onderhevig aan “fluctuating signification, susceptible to the loosening of [*signifiant*] from [*signifié*] that we on occasion term non-sense” (Michelson 15). De *signifié* werd in de Nieuwe Woordbeelding echter niet volledig uitgesloten, zoals dat voor de referent het geval was. Dit creëerde voor de lezer ruimte voor een subjectieve interpretatie van het woord. In de woorden van Bonset: “Het ligt niet in [mijn] bedoeling den lezer te binden aan een bepaalde: voorstelling” (i.e. *signifié*) (Bonset “Symptomen” 49). Er was dus geen vaste *signifié* of mentale voorstelling gekoppeld aan de *signifiant*. Integendeel, het was mogelijk voor de *signifiant* om alle mogelijke *signifiés* (beelden) op te wekken in de geest (de fantasie) van de lezer. Daarom sprak Barthes ook wel van een *texte scriptible* of *writerly text* (Perloff 158). Daarmee bedoelde hij het volgende:

²¹ Vergelijkbaar met het effect van de plastische composities van de Nieuwe Beelding let de lezer ook op de kleur van de woorden en de witte achtergrond.

The reader, faced with [*signifiants*] which are not anchored in one ultimate [*signifié*] must become a writer, someone who re-creates the text, who draws his or her own temporary structures and patterns and meanings upon that text. It is this process, in which reading becomes writing, which most significantly characterizes Barthes's post-structuralist theories of the text, the author and the reader. (Allen 73)

De lezer wisselt als het ware van plaats met de schrijver. Vladimir Mayakovsky zei bijvoorbeeld van Khlebnikov “[that he was] not a ‘poet for consumers’ but a poet for producers, for other writers” (Mayakovsky in Ziarek 187). De lezer moet omwille van de ambiguïteit van de woorden de avant-gardistische tekst zelf ontleden en mentaal reconstrueren om tot een eigen subjectieve interpretatie te komen. Barthes noemde de *texte scriptible* dan ook een pure tekst die bestond uit pure tekens/woorden, want deze waren “open to all times, all images, all meanings” (Moriarty 57). Omdat het teken net niets betekent, betekent het (voor de lezer) alles en wordt het universeel. Het is deze methode die de Nieuwe Woordbeelding mijns inziens ook hanteerde om het universele te kunnen *schrijven*. In het algemeen lijkt de stereotype avant-gardistische tekst een letterlijke presentatie (beelding) te zijn van de universaliteit die door de avant-gardisten intuïtief werd ervaren.

3.1.3 Poëzie als gemeenschapskunst

De opheffing van het dualisme van kunst en leven en het aanwakkeren van de creativiteit van de lezer brengt ons tot de derde en laatste opvatting in Van Doesburgs poëtica: “art/poetry as a possibility to realize a better world” (Kemperink 4). Doordat het woord dus kennelijk direct realiteit wordt (i.e. *schrijven*), wordt het ontwerp of de constructie van de fictieve wereld, die in de tekst beschreven staat, verwerkelijkt in de vorm van een (vierdimensionale) tekst. Maar deze inhoud van de tekst, die volgens de avant-gardist ook daadwerkelijk deel uitmaakt van de realiteit, wordt alleen letterlijk/geestelijk verwerkelijkt dankzij de lezer. De dynamische, alogische structuur van de tekst krijgt namelijk een eigen leven in de geest van de lezer die ermee worstelt om er een betekenis aan te geven. De lezer wordt dus, op het moment dat hij de tekst leest, gedwongen om tot een creatieve daad over te gaan. Dit is de methode van Barthes *texte scriptible*. Maar er bestaat nog een manier om de lezer wakker te schudden en hem of haar te laten meehelpen aan de creatie van een “nieuwe” wereld.

Walter Fähnders wijst erop dat de avant-garde gebruik maakte van de performatieve functie van het avant-gardistisch manifest. De manifestanalyse heeft namelijk met behulp van de *speech act theory* van taalfilosoof John Searle tot interessante resultaten geleid (Fähnders). De *speech act theory* gaat er immers van uit dat “élke vorm van communicatie gezien moet worden

als een praktijk (een *act*), meer bepaald als een contextuele interactie tussen spreker en hoorder” (Herman en Vervaeck 30). Het manifestwoord wordt gezien als daad (*act*). Raoul Hausmann zei bijvoorbeeld: “Dieses Manifest gilt uns als Tat” (in Van Doesburg “Rondblik” 156). Hieruit volgt, zo stelt Fähnders, dat de in het manifest *geschreven* wereld (de fictieve utopie) in het heden wordt verwerkelijkt door de *interactie* met de toeschouwer/lezer.

Taalfilosoof John Austin verduidelijkt dit interactieve proces door de *speech act* in te delen in een *illocutionary* en *perlocutionary act* (Fähnders). Het manifest voert een *illocutionary act* uit omdat het een boodschap/opdracht heeft voor de toeschouwers/lezers. Het dwingt hen net als Barthes *texte scriptible* tot actie over te gaan (cf. supra). De avant-gardistische *illocutionary act* betekende bijvoorbeeld dat men in de tekst de spot dreef met de toeschouwers om van hen een subjectieve, natuurlijke respons uit te lokken (Martens 78). Bovendien was de toon van het manifest zeer agressief en persoonlijk. De toeschouwers/lezers werden direct aangesproken. De avant-gardist die het manifest voorlas/schreef wilde overkomen alsof zijn publiek, in tegenstelling tot Barthes *textes scriptibles*, onmogelijk aan zijn woorden kon twijfelen: “[m]anifest presents a literalness of meaning that seemingly does not require interpretation” (Winkiel 66). De bedoeling hiervan is dus om een onmiddellijk effect bij de toeschouwers/lezers te bekomen. Dit effect wordt ook de *perlocutionary effect* of *act* genoemd. Met het manifest “vraagt” de avant-gardist de medewerking van zijn lezer of hoorder om de fictieve tekst met de realiteit van plaats te verwisselen (Fähnders). Dit bedoelde Van Doesburg met “*Gemeenschapskunst*” (geciteerd in Kemperink 4). Het is de samenwerking tussen de avant-gardist en het grote publiek om een betere wereld (i.e. de utopie die beschreven werd in het manifest) in het hier en nu te actualiseren en te realiseren. Ook hier valt dus het presentisme te linken aan Van Doesburgs poëtica.

Het manifest wijst, besluit Fähnders, terug op de avant-gardistische “kunst-leven”-relatie, want het speelt ten eerste een centrale rol in de opheffing van de scheiding tussen producenten en recipiënten en ten tweede in de omzetting van dat wat Andre Bréton “*pratiquer la poésie*” noemde (Bréton geciteerd in Fähnders). Mijns inziens staat *pratiquer la poésie* op gelijke hoogte met Barthes *texte scriptible* en Austins *perlocutionary effect*. De bedoeling was dat de lezer actief deelnam aan het kunstwerk en zo de moderniteit zelf ervaarde, aanvaardde en zo bijdroeg tot de verwezenlijking van de “nieuwe” wereld. De avant-garde geloofde namelijk dat “all deeds [were] to contribute to the impending overthrow of old forms of social organization” (Winkiel 70). Hoe

meer “nieuwe” mensen tot actie overgingen, hoe vlugger de utopie van de “nieuwe” wereld in stand kon komen.

De rol van de lezer blijkt ook uit Van Doesburgs poëtica: “Het nieuwe vers betreft ook den lezer in zich. [...] De lezer is altijd zelf, min of meer, het onderwerp van het vers” (Bonset “Symptomen” 47). Van Doesburg-Bonset heeft het hierbij over een “*scheppende lezer*” die in zijn dichterlijke rol een “*vierde afmeting*” waarneemt – de lezer is immers schrijver/dichter geworden (cf. *texte scriptible*) (ibid.). Fühnders besluit logischerwijs dat dit interactieve proces steunde op de opvatting dat kunst door iedereen kon worden geschapen (cf. *élan vital*). De avant-gardisten creëerden zo in hun toeschouwers “a sensibility of themselves as potential instruments of change in the present moment” (Winkiel 79). Door de aanzet van de avant-garde zouden heel wat mensen kunnen worden omgevormd tot de kunstenaars van hun eigen alternatieve heden.

Met de drie voorafgaande kernprincipes uit de Nieuwe Woordbeelding (ten eerste: poëzie als religie, ten tweede: poëzie in de strijd tegen het dualisme van vorm en inhoud en van producent (dichter) en recipiënt (lezer), en ten derde: poëzie ter realisatie van de futuristische “utopie” in het heden) heb ik een bondige reconstructie van Van Doesburgs poëtica gemaakt. Het spreekt voor zich dat deze principes elkaar overlappen. We kunnen er echter drie belangrijke tendensen in onderscheiden, namelijk het streven naar een “nieuwe” kunst, een “nieuwe” mens en een “nieuwe” wereld. De amimetische en autonome poëtica is in dat geval ook zeker pragmatisch te noemen. Ze had wel degelijk een doel voor ogen, namelijk een “nieuwe” wereld, en wou deze boodschap overbrengen naar de lezer. Deze conclusie wil ik graag bekrachtigen door een analyse te maken van Van Doesburgs twee grote prozawerken: de feuilletons Aldo Camini’s *Caminoscopie* (1921-1924) en I.K. Bonsets *Het andere gezicht* (1920-1928).

3.2 Het nieuwe proza

3.2.1 *Caminoscopia*

Meteen nadat Theo van Doesburg in juni 1921 terugkeerde uit Italië, waar hij de “Italian Dadaist contributors to *Bleu*” had bezocht, publiceerde hij in *De Stijl* onder het pseudoniem Aldo Camini zijn eerste grote prozawerk: het feuilleton *Caminoscopia* (Beckett 12). Dit werk is in de vorm van de mystificatie geschreven (Heite 94). Van Doesburg schreef namelijk onder zijn eigen naam een inleiding tot dit werk waarin het lijkt alsof Camini een “sedert kort overleden, totaal onbekenden schilder-schrijver” was van wie hij in Milaan op het atelier van een bevriende schilder een manuscript had ontdekt van “zooveel cultureel en esthetisch belang” (Van Doesburg in “Camini (juni [mei] 1921)” 65).²² Het manuscript, de “*Caminoscopia*”, zou de lezer “een wereld toonen uit nieuwe afmetingen en verhoudingen samengesteld”, besloot Van Doesburg op profetische wijze (66). Hij geeft hiermee de indruk ook met het “nieuwe” proza van *Caminoscopia* een “nieuwe” mens en een “nieuwe” wereld in het leven te willen roepen.

Vele eigentijdse critici waren het er namelijk over eens dat Van Doesburgs prozawerken adstructies waren bij diens poëtica (Heite 92). *Caminoscopia*, bijvoorbeeld, zou ontstaan zijn als “illustratie en ‘bewijs’ van zijn theorieën” (ibid.). Volgens criticus H.R. Heite is dit een voor de hand liggende gedachte, omdat Van Doesburg “immers nooit lang *praktisch* doorgeborduurd [heeft] in een bepaalde fase van zijn artistieke ontwikkeling [...] terwijl hij als ‘theoretikus’ er niet genoeg van kon krijgen zijn opvattingen te expliciteren” (ibid.).²³ *Caminoscopia* leest dan ook opvallend helder, wanneer men rekening houdt met wat ik tot hiertoe heb gezegd over de vierde dimensie en het avant-gardistisch presentisme, kortom met Van Doesburgs poëtica. *Caminoscopia* toont dus dat Van Doesburg heel goed op de hoogte was van “de toenmalige internationale avant-gardistische ontwikkelingen” (Heite 94). Zo is het een toepassing van futuristische ideeën gegoten in een dadaïstische vorm (ibid.). Dit blijkt onder meer uit de ondertitel “’n Antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem” die ongetwijfeld een andere verwoording is voor Marinetti’s “draadloze verbeelding” die diende als kritiek op de conventionele syntaxis (cf. supra). Deze “draadloze verbeelding” is echter niet te bemerken op

²² Van Doesburg gaat zelfs zo ver in dit bedrog dat hij beweert dat een stuk van Camini’s manuscript onleesbaar is.

²³ Tegen deze voorstelling van zaken zal Van Doesburg zich echter altijd heftig keren (Heite 92). Ongetwijfeld wou hij niet bij de positivistische denkers geklasseerd worden die “hun werken uit a priori aangenomen theorieën opbouwen” (Van Doesburg geciteerd in Heite 93). De theorie volgde naar eigen zeggen eerder uit zijn werken dan omgekeerd. Om deze stelling te bekrachtigen zou Van Doesburg vaak valse data aan zijn werken toekennen, zodat het leek alsof ze lang voor de theorie gemaakt waren.

het niveau van de syntaxis, typografie en grammatica, zoals het geval was bij de X-beelden en letterklankbeelden, maar is wel merkbaar op het niveau van de stijl en coherentie van de tekst. Ondanks *Caminoscopia*'s indeling in hoofdstukken, zit er toch geen echte logische structuur of verhaal in. Daarom is het mijns inziens beter om geen narratologische, maar een thematische bespreking van het werk te maken. Ik zal mijn analyse van *Caminoscopia* opdelen in drie punten: de “dynamo-electrische” esthetica, het “identiteitsprincipe” en de “collectieve wereldbeheersing”. Hieruit wordt ook Van Doesburgs gereconstrueerde poëtica uit 3.1 terug duidelijk.

3.2.1.1 De “dynamo-electrische” esthetica

Van Doesburg, als Camini, legt aan zijn lezer uit dat de wereld niet meer statisch, maar dynamisch is. Hij verkondigt dat “de as van de, zich in drie dimensies bewegende, wereld versleten is” (Camini “(aug. 1921)” 119 - 20). Newtons statische model van het universum is “omgelegd door den rus Minkowski, en lustig varen wij de vierde dimensie binnen” (120). “Het begrip van den tijd wordt gecorrigeerd” en het oude wereldbeeld wordt hierdoor van zijn troon gestoten (ibid.). Camini bespreekt dit alles in zijn “dynamo-electrische wijsbegeerte”, wat mijns inziens een andere verwoording is voor Van Doesburgs presentisme (Camini “(juli 1921)” 98).

Niet langer heersen “[s]ocialisme, godsdienst, kunst, filosofie, wetenschap”, want zij bevinden zich nog in het verleden en zijn daarom het “nieuwe” niet eigen (Camini “(aug. 1921)” 119). Camini spreekt zich nog het sterkst uit tegen de “godsdienstige levensverklaring” (Camini “(juni 1921)” 82).²⁴ Dit doet hij omdat ze het leven niet als een dynamische eenheid beschouwt, maar alles in twee helften deelt: “een geestelijke en een lichamelijke” (ibid.). Deze dualiteit tussen het idealisme en het materialisme kan niet voortbestaan in een dynamische wereld.²⁵ Daarom is Camini vol lof over de non-euclidische wetenschappen die als een houtworm reeds drie poten van “den hemelstoel” hebben vermolmd (83). Hij wil van de nieuwe generatie “dat ze mij ook dezen laatsten poot stuk slaat” (ibid.). De wereld zal daardoor niet meer de veilige, zekere plek zijn waar de mensheid haar jaren voor heeft gehouden. De nieuwe natuurwetenschappen, voornamelijk Albert Einsteins relativiteitstheorieën, hebben immers “onze levenservaringen in een andere richting gedreven” (Camini “(aug. 1921)” 119). Wat Camini het

²⁴ Camini hekelt bijvoorbeeld religieuze waanvoorstellingen als “de appel van Eva, het bloed van Abel, het kruis en de doornenkroon, de wonden van Franciscus”, enzovoort (Camini “(juni [mei] 1920)” 68).

²⁵ Onder het “materialisme” verstaat Camini bovendien de “burgerlijke materialisering van den geest”, die “het leven principieel van elkaar [scheurde] en aan elkander polair [stelde]: geest-stof, lichaam-ziel, man-vrouw enz.” (Camini “(juni 1921)” 83).

meest bevalt aan de voorstelling van Einsteins nieuwe tijdruimte is “de gelijktijdigheid van plaats in de nieuwe ruimte”, dat ook gekend is als het vierdimensionale simultaneïsme (Camini “(juni [mei] 1920)” 69). De avant-gardist heeft geleerd dat verleden, heden en toekomst overal en op elk moment in elkaar aanwezig zijn. Naar zijn voorbeeld zal ook de “nieuwe” mens zich voortbewegen “in alle bekende en onbekende afmetingen der ruimte met ’n springsnelheid, die op stilstand gelijk” (ibid.). Kortom, Van Doesburg herhaalt hier Marinetti’s obsessie voor een omnipresente snelheid die de tijd doet stilstaan in een oneindig, eeuwig heden. Het enige dat de mens dan nog rest is “een cultus van de dynamische alomtegenwoordigheid” (Hellemans).

De moderne kunst zal vervolgens de aanleiding geven tot de ontwikkeling van een nieuw “ervaringsvermogen” dat in staat is deze dynamische alomtegenwoordigheid te aanschouwen (Camini “(aug. 1921)” 120). De literatuur zal immers uitdrukking geven aan de “vormloosheid” van de wereld (ibid.). De schrijver beschikt over *l’intuition* om dit te doen. Camini heeft het zelf over zijn “nieuwe, prismatische netvliezen” die “alle beelden [opvangen], waarin het leven verschijnt in onregelmatige orden” (Camini “(dec. 1921)” 182). Deze beelden wijzigen zich voortdurend, “zonder zich tot een bepaalde, vaste gestalte, in ons vast te zetten” (ibid.). Het radicaal veranderen van de betekenis/functie van de oude, conventionele woorden is daarom noodzakelijk wil men de nieuwe dynamische ervaring *schrijven* in plaats van *beschrijven*. Het is namelijk zo dat “de woorden die de gedachten zullen vertolken, welke ons deel geworden zijn, [...] uitdrukkingloos [zijn] door het misbruik [van de realisten]” (Camini “(1923)” 35). Vandaar dat wordt gezegd dat “work upon the [*signifiant*] is the principle of the modern artistic text” (Michelson 25). Het veranderen van de *signifiant* zal het mogelijk maken om met het woord, in plaats van één vaste *signifié*, een (dynamische) reeks *signifiés* (mentale beelden) op te roepen. Het woord wordt aldus geopend voor een vrije interpretatie: “elke hypothese verkeerd en goed tegelijkertijd” (cf. perspectivisme) (Camini “(juni 1921)” 86). Camini maakt daarom gewag van Marinetti’s “vrije woordplastiek” (i.e. *parole in libertà*) die “wellicht bij machte [is], door de plastische suggestie, het nieuwe tijdperk van het phosphor in te leiden” (Camini “(1923)” 35). Met “phosphor” bedoelt Camini de “materie” die het “dichterlijke equivalent [is] voor de contrasteenheid waaruit het leven bestaat” (36). Het gaat hier met andere woorden om de opheffing van het dualisme tussen vorm (kunst) en inhoud (leven). Het woord dat gebouwd is uit de nieuwe plastische materie (“phosphor”) zal een universele betekenis dragen en daardoor begrijpelijk zijn voor alle “nieuwe” mensen. Camini noemt het, naar analogie met Barthes’ pure woord, het “electrische woord” (Camini “(1924)” 74). Het elektrische woord “is erop berekend

de snelheid der gedachten te realiseeren” (cf. de rechte lijn van de Nieuwe Beelding) (Camini “(juni [mei] 1921)” 70).

Dit laatste noemt Frank Hellemans “de ‘dynamo-electrische’ esthetica” van de Nieuwe Woordbeelding (Hellemans). De schrijver *schrijft* de intuïtief ervaren dynamische en simultane gedachten of beelden rechtstreeks neer. Het resultaat is een vierdimensionale tekst, die een “harmonische verschijning van kunst en leven” is (ibid.). De tekst *beeldt* op die manier de realiteit waar hij ook zelf deel van uitmaakt (cf. de tekst *is* realiteit). Een confrontatie met deze alogische, universele tekst zal de lezer dwingen na te denken over de talige conventies die hij hanteert. De tekst heeft wat Roman Jakobson de metalinguale functie noemt en doet de lezer op het taalgebruik letten. Bovendien wordt de lezer zich hierdoor bewuster van wat we met taal (met (on)zekerheid) over de wereld kunnen zeggen. Kort gezegd wordt daardoor de crisis omtrent representatie aan de lezer geopenbaard. Van Doesburg meende dat de abstracte kunst zo in staat was om de mens met het excès van het contingente moderne leven te confronteren en hem ermee te leren omgaan. Vele mensen konden namelijk niet goed overweg met het nieuwe wereldbeeld:

Het schijnbaar chaotische, dat deze verwerkelijking in onze tijdruimte-wereld medebrengt, doet velen verschrikt wegvlugten uit het atelier van het universum [...] Dit brengt noodzakelijk een nieuwe wijze van denken mede, waarin het ons vergund is, de uiterste polen in een totaalaanschouwing (Identiteit) samen te vatten. (Camini “(dec. 1921)” 182)

Dit toont ook dat de Nieuwe Woordbeelding, voornamelijk met het nieuwe proza, een invloedrijke, maatschappelijke rol wou spelen.

Ook al is *Caminoscopie* geen echte alogische en amimetische tekst, maar eerder een literaire verwoording van Van Doesburgs poëtica, toch is het in staat om de lezer uit zijn of haar alledaagse realiteit te rukken. Dit komt door de onconventionele “draadloze” stijl waarin het is geschreven. Koos Schippers merkt in *Holland Dada* op dat *Caminoscopie* een soort collage is van “[p]seudo-wetenschappelijke betogen, wrakke filosofietjes, scheldpartijen, messcherpe kunstkritiek, verfijnd-poëtische ontboezemingen” en die lopen allen “zonder aankondigingen in elkaar over” (Schippers 40). *Caminoscopie* is verschillende soorten proza tegelijk. Van Doesburg spot zo met elk stuk ernstig (realistisch) proza dat ooit is geschreven. Het is zijn bedoeling de lezer duidelijk te maken dat hij tegen alle conventies in een werk kan schrijven dat niet in één categorie te plaatsen valt. Ironie en ernst worden hiervoor op dadaïstische wijze naadloos bijeengebracht. Achter de ironische, spottende en provocerende uitdrukkingen vinden we, bijvoorbeeld, nog steeds standpunten terug uit Van Doesburgs poëtica. Het mooiste voorbeeld hiervan is misschien wel het laatste hoofdstuk uit *Caminoscopie*. Het heet “Romantisch

Intermezzo” en is geschreven in een lachwekkende gezwollen dichterlijke taal. Na dit hoofdstuk geeft Camini echter een lijst met toelichtingen waarin hij duidelijk maakt waar hij het in dit intermezzo over heeft. Zo wordt de dichterlijke spot ook hier enigszins vergezeld van een ernstige poëtische uitleg.

Bovendien is het mijns inziens zo dat *Caminoscopia* betrekkelijk moeilijk leest als men niet op de hoogte is van deze poëtica. Ongetwijfeld was dit ook het geval voor vele lezers van *De Stijl*. In het bijzonder komen de filosofische en wetenschappelijke stukken heel abstract en esoterisch over. Kunsthistoricus Mark Antliff: “[t]he philosophical text, as the product of an intuitive insight, persuades the reader to instigate [...] an internal intuition before being able to grasp immediately the philosopher’s profound intentions” (Antliff 345).²⁶ Doordat de lezer na een eerste lezing van de tekst er weinig of niets van begrijpt, wordt hij, zoals Barthes’ definitie van de *texte scriptible* luidt, aangezet tot een creatieve daad. Hij kruipt namelijk in de huid van de schrijver (kunstenaar) om diens intenties te achterhalen, maar is genoodzaakt om zelf een (nieuwe) betekenis aan het werk te geven. Hieruit blijkt dat Van Doesburg ook met *Caminoscopia* een creatieve “nieuwe” mens - die voor zichzelf denkt - in het leven wou roepen. Het was immers de taak van de avant-gardist om “een nieuw menschentype op te bouwen uit de geestelijke en materiele stoffen van den eigen tijd” (Camini “(dec. 1921)” 182).

3.2.1.2 Het “identiteitsprincipe”

Doordat de mens niet langer zeker was van de talige overheersing van de wereld, wist hij ook niet meer wat hij met zekerheid kon zeggen over zijn eigen identiteit. Had hij nog wel een identiteit? Het antwoord hierop kwam er in de vorm van Richard Huelsenbecks dadaïstische *neue Mensch*. Van Doesburgs versie van deze “nieuwe” mens wordt in *Caminoscopia* naar analogie met het elektrische woord “den electrischen mensch” genoemd (Camini “(juni [mei] 1921)” 69). Deze elektrische mens is geheel in overeenkomst met Salomo Friedländers *Erdkaiser*. Hij is het moderne subject dat “zich volkomen evenwichtig voelt in harmonie met het uit tegenstrijdigheden bestaande feit van het leven” (68). Deze “nieuwe” identiteitsvisie vat hij samen onder “het identiteitsprincipe” (Camini “(juni 1921)” 84). Dit is het kernprincipe van Camini’s “dynamo-electrische wijsbegeerte” en wordt doorheen *Caminoscopia* steeds opnieuw bovengehaald.

²⁶ Salomo Friedländers filosofische tekst “Präsentismus” is daarom ook, volgens de leer van de *schöpferische indifferenz*, een aanzet voor de lezer om tot creatief denken over te gaan.

De elektrische mens staat loodrecht tegenover “het denkend subject” dat alleen maar positieve waarden aan dingen toekent en de negatieve niet eens in acht neemt (Camini “(juni 1921)” 86). Het negatieve is echter nodig om een “nieuwe” mens en een “nieuwe” wereld in het leven te roepen. Camini heeft het hier over Dada’s antagonisme dat zich richt tegen alle achterhaalde burgerlijke waarden die het leven (subject en object) van elkaar gescheiden houden. De elektrische mens zal deze “levensdualiteit samenbinden” (Camini). Hij is immers, net als de dadaïst, “[n]iet aan tijd of ruimte gebonden” (Camini “(juli 1921)” 98). Hij laat zich niet categoriseren (i.e. polariseren), maar plaatst “de tegengestelden direct nevens elkaar en lost zodoende alle misleidende individualiteiten op” (99).

Camini herhaalt met dit “identiteitsprincipe” dezelfde visie die aan de basis lag van Bonsets X-beelden.²⁷ Maar Van Doesburg verwierp deze X-beelden omdat ze de driedimensionale werkelijkheid nog steeds *afbeeldde*. Daarom zegt Frank Hellemans dat het ironisch is dat Camini beweert af te zien van “een imitatieve, futuristische uitdrukking van het leven” (Hellemans; Camini “(juli 1921)” 99). Hij blijft immers het gebruik van futuristische schrijftechnieken aanmoedigen (cf. “vrije woordplastiek”). Dit past echter perfect bij de persoon die Van Doesburg probeerde te zijn. Hij nam op opportunistische wijze van iedereen iets over. Hij was futurist, dadaïst en constructivist tegelijk: een vrije “nieuwe” mens. Vandaar dat ook wel wordt gezegd dat Van Doesburg een “syncretistisch karakter” had (Westerlinck 118). Van Doesburg nam dus van het futurisme technieken over (bijvoorbeeld Marinetti’s woordkunst) “voor zover ze in zijn kraam te pas kwamen” (Heite 94). Wanneer Camini dan in zijn *Caminoscopia* afstand neemt van het futurisme betekent dit dat hij de futuristische technieken (*parole in libertà* en “draadloze verbeelding”) verwerpt, maar dat hij de termen (“vrije woordplastiek” en “zonder draad of systeem”) behoudt en hieraan een nieuwe invulling geeft. Principieel bleef Van Doesburg dus doorheen de jaren trouw aan zijn eigen overtuigingen. Zo bracht hij de futuristische schrijftechnieken samen met zijn eigen poëtica en schiep hij een “nieuw” werk. Zijn “nieuwe” werken tonen dan ook dat er geen artistieke grenzen zijn. De categorische grenzen tussen object en subject zijn dus denkbeeldig en misleidend.

²⁷ In de tweede “X-Beelden” die werd gepubliceerd in juni 1920 staat namelijk letterlijk de “uomo elettrico” of elektrische mens centraal, “the man from the modern new era which is dawning” (Kemperink 18). De dichter spreekt over een stilstaande klok en “- ruimte en / - tijd / verleden heden toekomst / het achterhierenginds” verschijnen door elkaar (Bonset “X-Beelden (1920)”). Van het lyrische “ik” is geen sprake meer: “the self and the other literally fuse” (Kemperink 15). Ook dit gedicht is dus het resultaat van een presentistisch *schöpferische indifferenz* uitgewerkt met Marinetti’s *parole in libertà* en “draadloze verbeelding”.

Van Doesburg-Camini wil eenzelfde mentaliteit opwekken in al zijn lezers. In feite maakt iedereen reeds deel uit van één en hetzelfde lichaam (een soort Opperwezen) en kan men hier ook creatief mee leren omgaan. De ervaring van de oneindigheid in tijd en ruimte zal de mens, net als het Vierkant in *Flatland*, boven de derde dimensie optillen en zijn wereldbeeld voor eens en altijd veranderen. Zodra dit gebeurt, krijgt de mens “de spontane behoefte het bestaan van zichzelf (als individu) van zich af te stooten en zich op te lossen in de collectiviteit” (Camini “(juli 1921)” 99). Met dit bedoelt Camini niet alleen een collectiviteit “van mensch tot mensch, maar eveneens een van mensch tot ding” (ibid.). Subject en object lopen dan werkelijk in elkaar over en heffen alle dualiteiten op. Er zijn hierdoor geen geestelijke beperkingen meer. De mensheid deelt zo collectief de ervaring van de moderne wereld.

3.2.1.3 De “collectieve wereldbeheersching”

Wanneer alle elektrische mensen geestelijk met elkaar verbonden zijn (lees: dezelfde ervaring delen) spreekt Camini over een “collectieve wereldbeheersching langs electro-dynamischen weg” (Camini “(juni 1921)” 85). Mijns inziens gaat het hier om de totstandkoming van de gemeenschapskunst waar Van Doesburg een prioriteit van had gemaakt in zijn poëtica. In het derde manifest van De Stijl schreef Van Doesburg hiermee in overeenkomst dat hij streefde naar “[e]en nieuwe wereldbeelding” (Van Doesburg “Manifest III” 125). Iedereen zou volgens dit principe meewerken aan de creatie van een “nieuwe” maatschappij die bijna volledig het omgekeerde was van de toenmalige gemeenschap.

Walter Fähnders had het hierbij over de rol van het avant-gardistisch manifest. Het manifest is in staat de lezer of toeschouwer mee te sleuren in de fictieve wereld die erin staat beschreven. Marinetti gebruikte hiervoor een agressieve retoriek en sprak zijn toeschouwers direct aan. Hij hoopte hen zo geestelijk in zijn denkwereld te betrekken. In het “Dynamisch Hoofdstuk” kondigt Camini eenzelfde proces aan: “[b]lijmoedig rukt de mensch een nieuw, mechanisch paradijs binnen” (Camini “(aug. 1921)” 120). Dit paradijs wordt op de volgende pagina’s in de stijl van het manifest beschreven. Opvallend is het gebruik van de tegenwoordige tijd. Op deze manier lijkt het alsof Camini’s “nieuwe” mens/wereld reeds verwerkelijk is, terwijl Camini in feite op het moment dat hij zijn manifest verkondigt nog steeds alleen is. Bovendien maakt Camini gebruik van wat Laura Winkiel de manicheïstische retorische structuur van het manifest noemt (Winkiel 67). Dit is een indeling in een “‘we’ versus ‘they’” en “‘now’ versus ‘then’” (ibid.). Nadat de vijand (“they”/“then”) in de voorafgaande hoofdstukken herkenbaar is

gemaakt, schrijft Camini nu plots dat “[w]ij nieuwe, geëlectriseerde mensen verkondigen: dat het aangenamer is rond te drijven in den benzinehemel der realiteit, dan de zoete vruchten te eten van een ‘Paradiso astratto’” (Camini “(aug. 1921)” 121). Onmiddellijk wordt de tekst in tijd en ruimte gesitueerd: het heden. Het is in het hier en nu dat men dient “rond te drijven” in plaats van de aandacht te vestigen op een onbereikbaar ideaal. Camini vervolgt zijn discours door ook het verleden aan de deur te zetten: “wij [breken] voor goed met de aanbidding voor onze klassieke wandluizen” (122). Ook wordt afgerekend met de euclidische geometrie en zal elke “functie die op de [nieuwe] physica berust” worden verheerlijkt (121). Deze proclamaties gebeuren allen in een directe, agressieve aanspreking. Het repetitieve gebruik van het persoonlijk voornaamwoord “wij” helpt bovendien om de aandacht van de lezer/toeschouwer op de tekst te houden. De lezer wordt zo helemaal in de tekst gezogen en tot actie aangespoord.

Na het afbreken van zowat alles dat überhaupt met het verleden en de toekomst te maken heeft, uit Camini de woorden: “[w]ij zijn” (Camini “(aug. 1921)” 122). Ook hier vinden we Friedländers *indifferenz* terug. De “nieuwe” mens is na de destructie van zijn vijanden (cf. “they”/“then”) in de “nieuwe” wereld gezet. De *speech act* van het manifest heeft zijn taak ten uitvoer gebracht, en Camini besluit dat “[h]et ‘Zie den mensch’, en het ‘Het is volbracht’ gisteren uitgesproken, nu daad [zijn]” (ibid.). De collectieve wereldbeheersing is een feit.

We kunnen concluderen dat *Caminoscopia* een prozatekst is die zeker in staat was om de contemporaine lezer wakker te schudden, althans in Van Doesburgs ogen. De verwachtingshorizon van de lezer wordt namelijk doorbroken door het vrij moeilijk te volgen wetenschappelijk en filosofisch discours en door het ontbreken van een echte verhaalstructuur – de tekst heeft geen onmiddellijk zichtbaar doel (telos). Het taalgebruik van het manifest geeft Van Doesburg bovendien de mogelijkheid de lezer nog meer in zijn nieuwe “geëlectriseerde” wereld te sleuren. Het lijkt mij aannemelijk dat de toenmalige lezer deze tekst als vreemd en anders zal beschouwd hebben, ook al is het natuurlijk moeilijk te achterhalen over welke kennis hij beschikte. Desondanks toont mijn bespreking dat *Caminoscopia* met een grondige kennis van Van Doesburgs poëtica goed leesbaar is. Hoewel ik *Caminoscopia* niet minder belangrijk acht dan Van Doesburgs theoretische teksten, kan ik besluiten dat hij in dit prozawerk niet veel meer zegt dan reeds in zijn poëtica ligt besloten. Het is zowel een andere verwoording als een toepassing van deze poëtica.

3.2.2 *Het andere gezicht*

In vergelijking met Aldo Camini's *Caminoscopia* is I.K. Bonset's *Het andere gezicht* (1920 - 1928) "een geschrift van geheel andere aard" (Heite 95). *Het andere gezicht* is in te delen in twee periodes. Het eerste deel werd geschreven tijdens Van Doesburgs dadaïstische periode tussen 1920 en 1921 en bestaat uit een reeks poëtische aforismen. In 1926 begon hij met het tweede deel van *Het andere gezicht*, dat net als *Caminoscopia* een volwaardig prozawerk is. Bonset noemde het zijn "abstracte, sur-humanistische roman" (Bonset "HAG (1926)" 66).

Over het eerste deel van *Het andere gezicht*, de dadaïstische aforismen, kan ik vrij kort zijn. Met deze spreken herkaut Van Doesburg zijn poëtica net als hij dat in *Caminoscopia* deed. Ze worden telkens ingeleid met een dadaïstisch begrip dat daarna met enkele zinnen wordt verklaard. In de eerste aflevering van de reeks aforismen staat opnieuw de gedachte centraal dat Dada het zuiverende middel is waarmee de "nieuwe" wereld zal worden ingeluid. De huidige maatschappij wordt namelijk onderdrukt door de kerk en de bourgeoisie. Bonset verklaart vervolgens wat deze maatschappij/realiteit echt is: "waan" (Bonset "HAG (aug. 1920)" 84). Vandaar dat "het nieuwe inzicht" broodnodig is (ibid.). Hij maakt vervolgens duidelijk dat in de plaats van de driedimensionale waanwereld de "[s]chepping der nieuwe wereld" onvermijdelijk is (85). Het enige dat echter nog ontbreekt is de collectieve wil van de "nieuwe" mensen om in actie te komen en deze wereld tot stand te brengen. Wanneer dit gebeurt zal er een "scheppende tijd" ontstaan waarin "niemand iemand [begrijpt]" (ibid.). Over het ontplooiën van de "nieuwe" mens spreekt Bonset vervolgens in non-euclidische termen:

Willen wij van uit het punt-ik een overlichamelijk-uitgebreid ik (R.-ik) construeeren dan moeten wij beginnen ons van punt-ik [...] tot lijn-ik, van lijn-ik tot vlak-ik, van vlak-ik tot lichaam-ik, van lichaam-ik tot overlichamelijk-uitgebreid-ik, te ontwikkelen. Dit gaat niet zonder dat wij ons voorgaand ik gedurig in liquidatie brengen. Deze mathematische evolutie, deze vermenigvuldiging van levensassen is den modernen mensch noodzakelijk. (Bonset "HAG (aug. 1920)" 85)

De mens zal met behulp van de moderne kunst boven de derde dimensie tot de vierde dimensie uitstijgen en een nieuw (in)zicht op de realiteit krijgen. Bonset noemt dit nieuwe inzicht "het andere gezicht, het x-stralenzintuig, het abstracte oog" (Bonset "HAG (sept. 1920)" 91). Het heden zal voortaan "gezien" worden als een "projectie van de occulte realiteit" (ibid.). Dit besef zal de "nieuwe" mens leiden tot de "[o]pheffing der contrasten" en tot "het vormlooze denken, waarbij het object zich met het subject vereenzelvig" (ibid.). Als invloeden van het "vormlooze denken" noemt hij Nietzsche en Bergson. Dankzij hen heeft de "nieuwe" mens zich "in het universum ingeschakeld" of opgelost (ibid.). Het is niet langer het "ik" dat denkt, maar het

“alles” (ibid.). Bonset maakt hierbij de verwijzing naar een denkend “universeel onderbewustzijn” (ibid.). Dit haalt hij uit Carl Jungs psychoanalyse. Jung meende dat er een soort collectief onderbewustzijn was waar alle mensen deel van uitmaakten. Bonset had het later ook wel over “de universele intuïtie (levenskracht)” (Bonset “Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)” 25). Het gaat hier vanzelfsprekend om Bergsons *élan vital*. Door zich intuïtief op te lossen in het *élan vital* komen alle mensen geestelijk met elkaar in contact te staan. Bonset spreekt over een “individuele en collectieve bevrijding” (Bonset “HAG (sept. 1920)” 92). Ook hier lijkt Van Doesburg aan te sturen op de samenkomst van kunst en leven, van kunstenaar en toeschouwer en dus op het ontstaan van gemeenschapskunst. Kortom, de gehele poëtica van Van Doesburg is aanwezig in deze aforismen.

Zoals vele critici opmerken lijkt Van Doesburg met *Caminoscopia* en de aforismen van *Het andere gezicht* reeds zijn “abstracte, sur-humanistische roman” aan te kondigen (Bonset “HAG (1926)” 66). Deze roman is het tweede deel van de feuilletonreeks en is in tegenstelling tot *Caminoscopia* meer een eenheid wat betreft de formele aspecten van het taalgebruik. Inhoudelijk was het echter de meest strikte toepassing van zijn poëtica tot dan toe. De taal die Bonset gebruikt is geheel in overeenstemming met zijn poëtica alogisch en amimetisch, want “zoo is de nieuwe literatuur, op haar best” (ibid.). Een klassiek narratologische analyse van deze roman is daarom onmogelijk. Bonset verklaart in het voorwoord van de roman dat “elke lijn van vervolg en samenhang bij minder dan een seconde [is] afgesneden” (ibid.). Hieruit blijkt nogmaals zijn “ongeloof in de logische orde der dingen, de kausaliteit en van zijn wantrouwen tegen het ‘catalogiseren’ van de positivisten” (Heite 95). Wat de moderne schrijver “van den lezer eischt is immers niet: begrijpen volgens eenig logisch patroon, maar beleven” (cf. *Erleben*) (Bonset “Inleiding” 1).

Bonset is daarom van plan om met *Het andere gezicht* “aan het woord elke traditionele ‘beteekenis’ (in den zin van begripsomschrijving) te ontnemen” (Bonset “Inleiding” 2). Hij wil komen tot een alogisch, niet-referentieel proza. Dit duidt op de eenmaking van inhoud en vorm en dus op het gebruik van het pure, universele woord. *Het andere gezicht* is daarom mijns inziens een voorbeeld van Roland Barthes’ *texte scriptible*. Deze teksten “prikken onvermijdelijk de net-echt-ervaring van de lezer door; ze nopen tot afstand, beschouwing van de literaire technieken en verbreken zodoende de immersie” (Herman & Vervaeck 111). Geheel volgens deze definitie van de *texte scriptible* zegt Bonset in het voorwoord: “hij [de schrijver] snoert de rede af, hierdoor werkt hij op den « den lezer » in” (Bonset “HAG (1926)” 66). De lezer zal door de confrontatie

met het absurde proza reflecteren over het gebruik van het gangbare realistische taalgebruik. De nadruk komt hierdoor te liggen op het middel van de taal en niet op het doel. H.R. Heite zegt daarom dat *Het andere gezicht* kan worden gerangschikt “onder het ‘absolute proza’, het zg. fenotype-proza” (Heite 96). Hij baseert zich hierbij op de definitie die Sybren Polet aan het absoluut proza gaf:

‘absoluut proza’ als een ‘reine Projektion eines abstrakten Intellekts’ (G. Benn), als ‘Selfstentzündung, autarkische Monologie’ (id.), terwijl het nooit iets wil beschrijven (met woorden) [...] ‘Het kunstwerk – zijn vorm, zijn ontstaan – wordt tot projekt van zichzelf.’ (Polet geciteerd in Heite 97)

De abstracte tekst heeft enkel zichzelf tot doel en draagt geen diepere betekenis. De schrijver *beschrijft* niet, maar *schrijft* de realiteit met pure woorden.

In 1926 – hetzelfde jaar dat hij begon met de roman – sprak Bonset zich uit over het gebruik van het pure woord. Hij had het daarbij voor het eerst over de “abstracte letteren” (Bonset “Van de beeldende” 2). Om de scheppende macht van het woord terug te vinden zou Bonset zich weer toeleggen op “woordformatie, volgens den ZIN der letterkunde” (ibid.). Het woord zou volgens de realistische syntaxis worden gebruikt, maar steeds van zijn tegengestelde worden vergezeld. Het alleenstaande pure woord kon in theorie ook universaliteit oproepen, maar alleenstaand zou het vermoedelijk nog steeds een conventionele betekenis oproepen in het hoofd van de lezer. Daarom diende het te worden vergezeld van andere woorden die er helemaal niets mee te maken hadden. Dan werd het voor de lezer moeilijk om nog de totale betekenis te vatten. Bonset speelde hierbij ongetwijfeld met de gedachte dat woorden slechts iets betekenen tegenover andere woorden, vandaar dus het gebruik van volzinnen. Op die manier *beeldt* het woord constant, aangezien de lezer niet meer wordt afgeleid door de visuele typografie en geen logische associaties meer kan leggen met het driedimensionale. Elke alogische zin wordt onmiddellijk door een andere alogische zin opgevolgd die er volledig los van staat:

het afgesneden oor van een wilden man rolt van den berg. het was bij nader betrachten, samengesteld uit die merkwaardige stof, die tusschen heer en slaaf bij hoopen ligt opgestapeld. « We zijn er nu dadelijk » zei ik. heden gaan nog slechts de slaven in frak. is het niet waar, mijn geliefde? (Bonset “HAG (1927b)” 13)²⁸

Elke lezer kan uit deze soort onzinnige parataxis een oneindig aantal interpretaties extrapoleren. De *texte scriptible* maakt de lezer dan ook tot een creatieve, “scheppende” lezer/schrijver.

Als we *Het andere gezicht* vergelijken met bepaalde punten uit Khlebnikovs poëtica komen we bovendien tot enkele interessante resultaten. Khlebnikov meende, in overeenkomst

²⁸ Het “nieuwe” proza dat Van Doesburg met *Het andere gezicht* wilde creëren was eigenlijk helemaal zo nieuw niet als hij het wou laten lijken. Een vergelijking met Carl Einsteins *Bebuquin* (1912) toont onmiddellijk het gebruik van een gelijkaardige alogische parataxis: “Sir, I just happen to pass by to fabricate a New Man. I only live by the word ‘otherwise’. I can’t use the equation” (Einstein geciteerd in Martens 58).

met de filosofie van de jonge Wittgenstein en Fenollosa, dat de *zaum*-taal gelinkt, of liever verstrengeld was “with movements in space and their parts” (Ziarek 193). Hij geloofde dat “every minute reinvents itself in words” (Ziarek 194). Elk moment (gebeurtenis) kan door de avant-gardist worden vertaald in een reeks woorden die uniek zijn aan dat moment. Mijns inziens is ook *Het andere gezicht* “the manifestational saying/writing – of the world as a book – into “ordinary” words” (Ziarek 201). Van Doesburg gebruikte Bergsons *intuition* om de *élan vital* en *durée* – en dus de vierde dimensie – te kunnen verwoorden. Bonset zegt in het voorwoord dat hij hiertoe de intuïtieve “automatische schrijfwijze” gebruikt (Bonset “HAG (1926)” 66). Dit is een soort surrealistische *écriture automatique*.²⁹ Hij maakt niet langer een bewust onderscheid tussen de dingen die hij ervaart, maar *schrijft* wat zijn “x-stralenzintuig” gewaarwordt. *Het andere gezicht* is op die manier ook één groot *schöpferisch indifferenzpunkt*. Bonset schrijft onmiddellijk (automatisch) de beelden neer die hij in zijn hoofd ziet verschijnen. Bovendien vond Van Doesburg al zeker sinds 1918 het tempo van de realistische boeken veel te traag (Heite 96). De automatische schrijfwijze zorgde ervoor dat het tempo van het *schrijven* evenredig werd aan die van de gedachte (ibid.).

Het resultaat van het automatisch *schrijven* resulteerde in deze abstracte, sur-humanistische roman. De roman is abstract omdat hij met alogische, “pure” (amimetische) zinnen de vierde dimensie weergeeft. Hij is sur-humanistisch omdat het hele “verhaal” getekend is door een onpersoonlijke toon. Het is onmogelijk om er een duidelijke verteller of realistische personages in terug te vinden. Bonset maakt echter wel gebruik van conventionele vertelmethodes als de directe rede:

« merkwaardig hoeveel overeenkomst deze gezichten vertoonen met die der badgasten in zee », zei ik. « ja, zei mijn reisgenoot, zoo... per dozijn a contant betaald en franco thuis bezorgd.» (Bonset “HAG (1928)” 108)

Overigens wordt *Het andere gezicht* ingedeeld in een aantal hoofdstukken. Maar deze realistische conventies gebruikt Bonset enkel om de lezer te misleiden. Zo maakt de lezer de verwachte associatie met de (begrijpelijke) realistische roman en gaat hij denken dat het misschien toch mogelijk is om aan deze abstracte tekst een betekenis toe te kennen. Maar elke poging hiertoe zal tevergeefs blijken. Er is geen duidelijk herkenbare verteller, noch zijn er afgebakende personages

²⁹ Mary Kemperink merkt op dat Van Doesburg in 1927 beweerde dat hij reeds in 1902 de *écriture automatique* voor het eerst had gebruikt (Kemperink 1). Bovendien associeerde hij dit automatisch schrijven met Dada en niet met het surrealisme (ibid.). Uiteraard overdreef Van Doesburg en wou hij zich met deze uitspraak onderscheiden van alle andere kunstenaars.

in het verhaal die handelen volgens een bepaalde plot. Dit alles is (grotendeels) afwezig. Zo “vertelt” Bonset alledaagse dialogen tussen anonieme personages die zonder verteller worden aangebracht in een tijdloze ruimte:

« goeden morgen »
« goeden avond, verkoopt u ook aambeien ? »
« aambeistruiken op stokken ? zeker, zeker... »
« het is goed weer overigens... »
« ik heb weinig verstand van de maan, weet u, mijn vader,... ja die was geleerd op dat punt... »
(Bonset “HAG 1927a” 89)

Bonset lijkt ook te lachen met het ruimteloze aspect van zijn roman:

« halt »
« zijn we er »
« we zijn er »
« waar ? »
« nergens » (Bonset “HAG (1927b)” 13)

Verteller(s), personages, tijd en ruimte zijn tegelijkertijd op een dynamische manier aanwezig en afwezig. Men zou kunnen spreken van een soort simultane focalisatie waarbij de lezer “waarneemt wat er in verschillende ruimtes gebeurt op een en hetzelfde moment” (Herman & Vervaeck 81). Ook dit is een kenmerk van het absolute proza, benadrukt Gottfried Benn:

[Die absolute Prosa ist] [e]iner Prosa ausserhalb von Raum und Zeit, ins Imaginäre gebaut, ins Momentane, Flächige gelegt, ihre Gegenspiel ist Psychologie und Evolution. [...] Alles gleich zur Hand durch Anordnung, kein Lebenszusammenhang, keine Zeitfolge, nichts von Ursache und Wirkung. (Benn geciteerd in Heite 97)

In *Het andere gezicht* is dus inderdaad geen sprake meer van een lineair geordende tijd. Verleden, heden en toekomst lopen er door elkaar en “komen samen in een onontwarbaar en contradictorisch nu” (Herman & Vervaeck 116). Dit is vergelijkbaar met wat door Ursula Heise in haar boek *Chronochisms: time, narrative, and postmodernism* (1997) de “hyper-present” wordt genoemd (ibid.):

[the hyper-present is] a hyper-intensified immediacy that focuses the user’s attention on a rapid succession of micro-events and thereby makes it more difficult to envision even the short-term past or future. (Heise 26)

Tussen hoofdstukken en zelfs paragrafen verandert Bonset opeens van ruimte en/of tijd. Soms gaat hij zelfs zo ver om al na één zin de logica af te breken en over te schakelen op de “beschrijving” van een andere tijdruimte (cf. supra). Het is onmogelijk voor de lezer om te weten wat aan de zinnen, paragrafen en hoofdstukken voorafging of wat komen zal. Dit wordt door Joseph Francese “als ‘continuous present’” bestempeld (Herman & Vervaeck 116). De bedoeling is duidelijk: de klemtoon komt voor de lezer op het heden te liggen. Hij wordt als het ware ondergedompeld in de vierdimensionale wereld die Bonset *schrijft* in *Het andere gezicht*.

Deze vierdimensionale wereld werd door literatuurwetenschapper Julia Kristeva in haar bespreking van de werken van de Russische futuristen de “future anterior” genoemd, “which projects an alternative historical space that cannot be reduced to the linear progression of punctual present” (Kristeva geciteerd in Ziarek 191; Ziarek 191). Khlebnikov schreef met zijn poëzie en proza dergelijk *future anterior* dat een alternatief is voor het contemporaine heden (ibid.). Hij toonde “[t]he very possibility of transformation and of a different future [that] lies within this opening marked by the historicity of the present” (Ziarek 191). Daarmee deed hij aan een “reinventing of the present” (Ziarek 220). Walter Fähnders had het eveneens reeds over de avant-gardistische anticipatie van een utopische toekomst in het hier en nu: presentisme. Dit is een politieke dimensie die ook aan het hart van *Het andere gezicht* ligt. Van Doesburg dacht hiermee een vierdimensionale wereld, zoals die er zou kunnen uitzien, te tonen en te verwerkelijken, maar niet heus natuurlijk. Het voornaamste is echter dat dit prozawerk met alle literaire conventies breekt en daardoor symbolisch aantoont dat de mens niet hoeft te gehoorzamen aan sociale en politieke regels. Het kan immers anders. Daarom is Van Doesburgs *Het andere gezicht*, meer nog dan zijn *Caminoscopia*, een uitstekend voorbeeld van wat onder presentisme wordt begrepen. De lezer wordt in het hier en nu tot actie aangespoord om een “nieuwe” mens te worden, een “nieuwe” kunst te scheppen en een “nieuwe” wereld te creëren.

4. Besluit

De reconstructie van Van Doesburgs poëtica in het kader van het presentisme heeft tot de verwachte resultaten geleid. Uit de analyse van zijn schilderkunst en literatuur kunnen we besluiten dat Van Doesburg zijn gehele doen en laten, net als de andere avant-gardisten, in het hier en nu situeerde. De redenen hiervoor waren verscheiden.

De historische avant-garde werd hiertoe in de eerste plaats aangespoord door de wetenschappelijke ontdekking van de vierde dimensie. Filosofen als Ouspensky en Bergson en schrijvers als Hinton, Leadbeater en Pawloski maakten van deze vierde dimensie een veelbesproken populair onderwerp. Ouspensky, bijvoorbeeld, begreep de vierde dimensie als een oneindig, eeuwig heden waarin de tijds categorieën verleden, heden en toekomst niet langer bestonden. Voornamelijk de begrippen verleden en toekomst waren dus heel misleidend en de avant-garde deed er afstand van. Dit besef veroorzaakte een crisis omtrent representatie in de kunst en vele kunstenaars werden erdoor aangespoord om een nieuwe visie op de goddeloze realiteit te ontwikkelen. Dit was vooral merkbaar in de schilderkunst van de kubisten. Zij werkten nieuwe technieken uit om het simultaneïsme en dynamisme van de moderne realiteit na te bootsen. Deze technieken haalden ze bijvoorbeeld uit de primitieve kunst. In Bergsons filosofie vonden zij bovendien een geldige theorie om zichzelf tot visionaire kunstenaars te promoveren. De kubist beschikte namelijk over Bergsons *intuition* waarmee hij het *élan vital* en de *durée* kon aanschouwen. Wetenschappelijke geldigheid voor het projecteren van de vierde dimensie op het canvas vonden ze dan weer bij wetenschappers als Lobatsjevski en Riemann. Het kubisme was dus in staat om de vierde dimensie af te beelden, en het bleek hierdoor ook de belangrijkste schakel te zijn tussen het realisme en Van Doesburgs Nieuwe Beelding. Van Doesburg beschuldigde de kubisten er echter van dat ze niet ver genoeg gingen en werkte zelf met onder meer de hulp van Mondriaan aan nieuwe plastische composities die in staat waren de realiteit direct te beelden. Dit project noemde hij de Nieuwe Beelding en het was zijn bedoeling deze ook om te vormen tot de Nieuwe Woordbeelding.

Door de ontdekking van de vierde dimensie ging de avant-gardist zich echter ook afvragen of hij nog wel een echte, vaste identiteit had. Waarheden en identiteiten waren immers geheel relatief in een dynamische wereld, zoals Nietzsches perspectivisme stelde. De dynamische aard van de realiteit maakte het onmogelijk om nog van een concreet object of subject te spreken. De mens moest met deze relativiteit van zijn identiteit leren omgaan. Hiermee in overeenkomst

wilde de avant-gardist in zijn werken deze dynamische, perspectivistische aard van het “ik” realiseren. Dit probleem noem ik de crisis omtrent subjectrepresentatie. Om een degelijke subjectrepresentatie in zijn literatuur te bekomen vond Van Doesburg raad bij (voornamelijk) de Berlijnse dadaïsten die een nieuw subject hadden gevormd.

De creatie van een nieuw subject was voor de Berlijnse dadaïsten noodzakelijk geweest omdat het Duitsland van het interbellum zich in woelige sociale en politieke tijden bevond. Er waren twee crisissen in Duitsland die hiervan de oorzaak waren. Ten eerste was dit de opkomende dynamische “urban environment” en ten tweede “more catastrophically, the First World War” (Fijalkowski 234). Om in de eerste plaats te kunnen omgaan met het leven in de moderne stad riep Huelsenbeck een *neue Mensch* in het leven. Deze “nieuwe” mens ging niet tenonder aan de overvloed van stimuli die in de moderne stad op de zintuigen werden afgevuurd. Integendeel, de “nieuwe” mens ging creatief om met wat hij ervaarde en schiep hieruit een nieuwe, moderne identiteit. Deze identiteitsvisie heb ik aangetoond met behulp van Friedländers rede van de *Erdkaiser*, die een lichtend voorbeeld moet zijn geweest voor dadaïsten als Hausmann. In Friedländers “Präsentismus” is het subject volledig onherkenbaar gemaakt. Friedländer beschrijft zijn protagonist namelijk met zoveel mogelijk tegenstrijdige adjectieven, waarna hij uiteindelijk besluit met de uitspraak “Ich bin”. Maar, “at this point the subject has already been subjected to such a dislodgement that the claim “Ich bin” sounds like a form of irony” (Moroni 15). Friedländers *Erdkaiser* was dus een modelvoorbeeld voor de avant-gardistische schrijver die de relativiteit van het subject wou aantonen.

Om deze redenen was de “nieuwe” mens ook ideaal voor Van Doesburgs literaire aspiraties, ook al lijkt een “nieuwe” mens misschien minder noodzakelijk in het agrarische Nederland dat bovendien in de oorlog neutraal was gebleven. Niettemin zal Van Doesburg de dadaïstische technieken en de “nieuwe” mens overnemen, om een nieuwe kunst te creëren waarmee hij zich kon onderscheiden van de andere Nederlandse kunstenaars. Het staat namelijk vast dat hij een zeer eigenzinnig en egocentrisch kunstenaar was. Hij vermeldde nooit de namen van andere hardwerkende medewerkers van De Stijl in het blad zelf, maar hield het altijd alleen bij zijn eigen naam. Van Doesburg kwam bovendien vaak in conflict met zijn medewerkers, zoals het geval was met Mondriaan, omdat hij zijn eigen ideeën vaak superieur vond aan die van anderen. Hierdoor is hij echter wel een van de weinige avant-gardisten geweest die altijd trouw bleef aan zijn eigen ideeën. Dit toont zich ook in de reconstructie van Van Doesburgs poëtica.

Zijn theoretische principes van de Nieuwe Beelding komen bijna letterlijk overeen met die van de Nieuwe Woordbeelding.

Mijn analyse van Van Doesburgs Nieuwe Woordbeelding toont dat hij de “nieuwe” mens en het nieuwe wereldbeeld perfect wist te combineren. Het klassieke gebruik van het lyrische “ik” werd opgeheven en vervangen door een onpersoonlijke, gedynamiseerde protagonist. Dit is merkbaar in zowat alle werken van Van Doesburg. Het subject is er heel duidelijk gelinkt aan een dynamische tijd- en ruimteloze realiteit of vierde dimensie.

Met deze “abstracte letteren” – zoals hij zijn literaire werken later noemde – probeerde hij zijn visie ook aan een groter publiek te verkondigen in de hoop hen te overtuigen hun traditionele en conformistische gedachten af te werpen. Dit proces wordt door literatuurwetenschapper Mario Moroni in drie stappen samengevat:

1. new forms of perception, from the point of view of the subject/author;
2. new forms of communication, by placing words and objects in a different order for reception;
3. new forms of reception and perception, from the point of view of the recipient. (Moroni 9)

De avant-gardist slaagde erin om met alogische, amimetische teksten een bepaalde visie, ervaring of boodschap over te brengen naar de lezer. Volgens Moroni wordt de avant-gardistische tekst hierdoor “[a] *space of intersubjective sensorial perception*” (Moroni 5). De schrijver en de lezer staan met elkaar in een soort geestelijke relatie waardoor ze elkaars ervaring van de wereld delen. In tegenstelling tot deze ervaring wordt geen echte betekenis overgedragen. De bedoeling van de abstracte tekst is net dat hij de lezer aanzet om zelf tot creatief denken over te gaan, zodat hij inziet dat hij voor zichzelf kan denken. Dit is kort gezegd wat werd bedoeld met de nieuwe identiteitsvisie van de “nieuwe” mens. Deze gehoorzaamt enkel nog aan zichzelf en leeft in harmonie met de onzekere dynamische, moderne wereld.

Avant-gardisten als Van Doesburg hoopten met de creatie van deze “nieuwe” mens een evenbeeld van zichzelf te scheppen in de lezer. De “nieuwe” mens/lezer werd zo kritisch tegenover de gevestigde normen en waarden (cf. antagonisme) en werd ook creatief in de zin dat hij door zich eenvoudigweg bewust te zijn van de moderniteit, mee bijdroeg aan de geleidelijke vorming van een “nieuwe” moderne wereld waarin mensen op een “moderne” manier met elkaar omgingen. Het is duidelijk dat dit alles in het heden diende te gebeuren, want mensen die zich enkel bezighielden met het verleden of de toekomst waren te passief en conformistisch om bij te kunnen dragen tot onmiddellijke verandering in het nu. Mijn besluit is dan ook dat de historische avant-garde, en zeker Theo van Doesburg, door middel van de “nieuwe” kunst een “nieuwe” mens en een “nieuwe” wereld wilden scheppen in het hier en nu; kortom: presentisme.

Geciteerde werken

- Abbott, Edwin. Flatland: "A romance of many dimensions". www.geom.uiuc.edu. 1884.
University of Minnesota. 9 april 2009. <<http://www.geom.uiuc.edu/~banchoff/Flatland/>>
- Allen, Graham. Roland Barthes. Londen: Routledge, 2003.
- Antliff, Mark. "Bergson and Cubism: A Reassessment". Art Journal 47.4 (1988): 341 - 9.
- Arnheim, Rudolf. The dynamics of architectural form. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Augustinus, Sint. "City of God". ccat.sas.upenn.edu. Georgetown University. 30 maart 2009. <<http://ccat.sas.upenn.edu/jod/augustine/>>
- Baljeu, Joost. Theo van Doesburg. New York: Macmillan Publishing, 1974.
- Beckett, Jane. "Dada ,Van Doesburg and De Stijl". Journal of European Studies 9.33/34 (1979): 1 - 25.
- Benson, Timothy. "Mysticism, Materialism, and the Machine in Berlin Dada". Art Journal 46.1 (1987): 46 - 55.
- Bergson, Henri. Le Rire: Essai sur la signification du comique. Parijs: Presses Universitaires de France, 1945.
- Blom, Ina. "The Touch through Time: Raoul Hausmann, Nam June Paik and the Transmission Technologies of the Avant-Garde". Leonardo 34.3 (2001): 209 - 15.
- Blotkamp, Carel. Mondriaan: Destructie als kunst. Zwolle: Waanders, 1994.
- Bonset, I. K. "Beeldende verskunst en hare verhouding tot de andere kunsten". De Stijl 5.6 (juli 1922): 88 - 91.
- . "Grondslagen tot een nieuwe versbeelding". De Stijl 4.7 (juni 1921): 99 - 102.
- . "Het andere gezicht". De Stijl 3.10 (augustus 1920): 84 - 6.
- . "Het andere gezicht". De Stijl 3.11 (september 1920): 90 - 2.

- . "Het andere gezicht: abstracte, sur-humanistische roman". De Stijl 7.77 (1926): 66 - 70.
- . "Het andere gezicht: [...]". De Stijl 7.78 (1927a): 89 - 92.
- . "Het andere gezicht: [...]". De Stijl 7.85/86 (1928): 107 - 115.
- . "Het andere gezicht: sur-humanistische roman". De Stijl 7.79/84 (1927b): 13 - 18.
- . "Inleiding tot de nieuwe verskunst". De Stijl 4.1 (mei 1920): 1 - 5.
- . "Inleiding tot de nieuwe verskunst (slot)". De Stijl 4.2 (mei 1920): 24 - 6.
- . "Over het nieuwe vers en het aaneengeknoopte touw". De Stijl 3.8 (juni 1920): 70 - 72.
- . "Symptomen eener réconstructie der dichtkunst in Holland". De Stijl 6.3/4 (mei-juni 1923): 44 - 56.
- . "Van de beeldende letteren". De Stijl 7.73/74 (1926): 2 - 3.
- . "Van het woord en de letterkunde 1917-1927". De Stijl 7.79/84 (1928): 10 - 3.
- . "X-Beelden". De Stijl 3.7 (1920): 57.
- . "X-Beelden (1920)". De Stijl 3.9 (1920): 77.

Borges, Jorge Luis. De Aleph en andere verhalen. Vertaald door Barber van de Pol. Amsterdam: De Bezige Bij, 1998.

Boyens, José. "Paul van Ostaijen en Theo van Doesburg, twee verwante theoretici die niet nader tot elkaar wensten te komen". De Gids 42.3 (1979): 193 - 201.

Bru, Sascha. "Dada as Politics (European Dada)". Arcadia 41.2 (2006): 296 - 312.

Buelens, Geert. Van Ostaijen tot Heden: Zijn invloed op de Vlaamse poëzie. Nijmegen: Vantilt, 2001.

Burton, Dan en David Grandy. Magic, Mystery and Science: The Occult in Western Civilization. Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Calinescu, Matei. Five faces of modernity. Durham: Duke University Press, 1987.

Camini, Aldo. "Caminoscopie: 'n Antiphylosophische levensbeschouwing zonder draad of systeem. I. Een hoofdstuk zonder hoofd. II. III. Een hoofdstuk zonder armen en beenen. De radio-electrische mensch". De Stijl. 4.5 (juni [mei] 1921): 65 - 71.

---. "Caminoscopie: [...]. (vervolg Boek III). De grond tot het conflict zij het uitgangspunt uwer liefde. Een zalig hoofdstuk van albast, water en een klein schavot aan het einde. II. Romantisch Intermezzo". De Stijl 8.6/7 (1924): 74 - 78.

---. "Caminoscopie: [...]. IV. De laatste poot van den hemelstoel. V. Het Identiteitsprinciep [sic]". De Stijl 4.6 (juni 1921): 82 - 87.

---. "Caminoscopie: [...]. VIII. De natuur van den geest (Mentose) en de temperatuur van Dada". De Stijl 4.7 (juli 1921): 97 - 99.

---. "Caminoscopie: [...]. IX. Dynamisch Hoofdstuk". De Stijl 4.8 (augustus 1921): 118 - 122.

---. "Caminoscopie: [...] X. Hydrologisch hoofdstuk". De Stijl 4.12 (december 1921): 180 - 182.

---. "Caminoscopie: [...]. Boek III. Het phosphorpunt". De Stijl 6.3/4 (mei-juni 1923): 33 - 7.

Cézanne, Paul. Conversations with Cézanne. Vertaald door Julie Cochran. Ed. P. Michael Doran en Julie Cochran. Berkeley: University of California Press, 2001.

Deicher, Susanne. Mondriaan. Vertaald door Wil Boesten. Keulen: Taschen, 2007.

Doig, Allen. "Theo van Doesburg: 'Art/Criticism'". Modern Dutch Studies. Ed. M.J. Wintle. Londen: The Athlone Press, 1988. 259 - 75.

Fähnders, Walter. "Zeit und Raum sind gestern gestorben: Über 'Präsentismus' in der europäischen Avantgarde". www.uni-konstanz.de. 27 februari 2002. Universität Konstanz. 1 oktober 2008.

<<http://www.uni-konstanz.de/paech2002/zdm/beitrg/Faehndrs.htm>>

Ferry, Luc. Le Sens du Beau: Aux origines de la culture contemporaine. Parijs: Le Livre de Poche, 2001.

Fijalkowski, Krzysztof. "Dada and the Machine". Journal of European Studies 17.4 (1987): 233 - 251.

- Frankl, Gabriele. "Raoul Hausmann (1886-1971): Biographie: Raoul Hausmann – der Dadasoph". www.sbg.ac.at/exil. 2002. Universität Salzburg. 11 juli 2009.
<http://www.sbg.ac.at/exil/lecture_5017.pdf>
- Friedländer, Salomo. "Präsentismus". Der Sturm 3.144/145 (1913): 253 - 4.
- Gibbons, Tom. "Cubism and 'The Fourth Dimension' in the Context of the Late Nineteenth-Century and Early Twentieth-Century Revival of Occult Idealism". Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 44 (1981): 130 - 47.
- Giedion, Sigfried. Ruimte, Tijd en Bouwkunst. Vertaald door Til Brugman. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1954.
- . The Eternal Present. New York: Bollington Foundation, 1962.
- Gunneweg, Geert. "Mecano: Kleuren, Vouwen, en Idealen". De Volkskrant 6 september 1980: 1333a-1333b.
- Hartog, François. Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps. Parijs: Seuil, 2003.
- Hausmann, Raoul. In den Beginne was Dada. Vertaald door Jan H. Mysjkin. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- . "PRÉsentismus: Gegen den Puffkeißmuss der teutschen Seele". De Stijl 4.9 (1921): 136 - 43.
- Heise, Ursula. Chronoschisms: time, narrative, and postmodernism. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Heite, H.R. "Het absolute proza van Theo van Doesburg". Raster 10.2 (1977): 91 - 7.
- Hellemans, Frank. "Paul van Ostaijens 'dynamiese' en Theo van Doesburgs 'dynamo-elektrische' esthetica". www.brakkehond.be. 1995. De Brakke Hond . 10 februari 2009.
<<http://www.brakkehond.be/redactie/ostaij1.html>>
- Henderson, Linda. "The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art: Conclusion". Leonardo 17.3 (1984): 205 - 6.

Henkels, Herbert. "Theo Van Doesburg en het masker van de dogmatische profeet". Haagse Post 12 april 1975: 44 - 7.

Herman, Luc en Bart Vervaeck. Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse. Antwerpen: VUBpress/Vantilt, 2005.

Isaacs, Walter. "Time and the Fourth Dimension in Painting". Art Journal 2.1 (november 1942): 2 - 7.

Kandinsky, Wassily. Concerning the Spiritual in Art. Vertaald door M. T. H. Sadler. New York: Dover Publications, Inc, 1977.

Kemperink, Mary G. "Theo van Doesburg and De Stijl in light of the fin de siècle". The Berkeley Conference on Dutch Literature 1995: Dutch Poetry in Modern Times. Ed. Johan P. Snapper en Thomas F. Shannon. Lanham, Maryland: University Press of America, 1997. 1 - 19.

Kuypers, Etienne. Luisterend denken: moderne westerse ideeëngeschiedenis. Apeldoorn: Garant, 2002.

Laporte, Paul. "Cubism and science". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 7.3 (1949): 243 - 56.

Marinetti, Filippo Tommaso. "Destruction of Syntax-Imagination without Strings-Words-in-Freedom". www.unknown.nu. 15 juni 1913. Kim Scarborough. 20 juni 2009
<<http://www.unknown.nu/futurism/destruction.html>>

---. "Fondation et Manifeste du Futurisme" www.italianfuturism.org.
20 februari 1909. Italianfuturism.org. 20 februari 2009.
<<http://www.italianfuturism.org/fondation-et-manifeste-du-futurisme/>>

Martens, Gunther. "Framing Literary Speech Acts of Political Modernity". The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940). Ed. Sascha Bru en Gunther Martens. Amsterdam: Rodopi, 2006. 49 - 65.

Melders, R. "De Stijl als Jeugddroom". De Standaard 27 oktober 1982: 6.

Michelson, Annette. "De Stijl, Its Other Face: Abstraction and Cacaphony, or What was the Matter with Hegel?". October 22 (1982): 3 - 26.

Mitchell, Timothy. "Bergson, Le Bon, and Hermetic Cubism". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 36.2 (1977): 175 - 83.

Moriarty, Michael. Roland Barthes. Stanford: Stanford University Press, 1991.

Moroni, Mario. "Dynamics of subjectivity in the historical avant-garde". Subjectivity: Avant Garde Critical Studies. Ed. Willem van Reijen en Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 2000. 3 - 27.

Ottevanger, Alied. De Stijl in Tilburg. Over de vriendschap tussen Theo van Doesburg en Antony Kok. Amsterdam: Stokerkade, 2007.

Ouspensky, Peter D. Tertium Organum. Vertaald door anoniem. www.ForgottenBooks.org: Forgotten Books, 1955.

Overstegen, Jacob Jan. Vorm of vent: Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1969.

Padovan, Richard. Towards Universality: Le Corbusier, Mies and De Stijl. Londen: Routledge, 2002.

Perloff, Marjorie. The Futurist Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Petrie, Brian. "Boccioni and Bergson". The Burlington Magazine 116.852 (maart 1974): 140 - 7.

Picabia, Francis. "Journal de l'Instantanéisme". www.391.org. oktober 1924. 391.org. 14 april 2009. <<http://www.391.org/19/cover.htm>>

Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Vertaald door Gerald Fitzgerald. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1968.

Ramon, Renaat. "X-Beelden. De Stijl en de concrete experimenten van I.K. Bonset". Poëziekrant oktober 2008: 64 - 73.

Rowell, Margit. "Vladimir Tatlin: Form/Faktura". Soviet Revolutionary Culture 7.Winter (oktober 1978): 83 - 108.

Sadler, M. T. H. Introductie. Concerning the Spiritual in Art. Door Wassily Kandinsky. New York: Dover Publications Inc, 1977. xx - xxi.

Schippers, Koos. Holland Dada. Amsterdam: Querido, 2000.

Sheppard, Richard. Modernism-Dada-Postmodernism. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2000.

Simmel, Georg. On Individuality and Social Forms. Vertaald door Edward Shills. Ed. Donald Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Slagter, Erik. "'Holland dada' en de rol van het dadaïsme voor experimentele en konkrete poëzie". Ons Erfdeel 7.4 (1974): 509 - 22.

Toumey, Chris. "Truth and Beauty at the Nanoscale". Leonardo 42.2 (2009): 151 - 5.

Trotsky, Leon. Literature and Revolution. Vertaald door Rose Strunsky. New York: Russell & Russell, 1957. trotsky.org. 1924. Trotsky Internet Archive. 14 april 2009.
<http://trotsky.org/archive/trotsky/1924/lit_revo/index.htm>

Van den Berg, Hubert. "Dadaist subjectivity and the politics of indifference". Subjectivity: Avant Garde Critical Studies. Ed. Willem van Reijen en Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Rodopi, 2000. 30 - 57.

---. "From a New Art to a New Life. Avant-Garde Utopianism in Dada". The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940). Ed. Sascha Bru en Gunther Martens. Amsterdam: Rodopi, 2006. 133 - 50.

Van Doesburg, Theo. "Dadaïsme". Merz 1.2 (april 1923): 28 - 30.

---. "Der Wille zum Stil: (Neugestaltung von leben, kunst und technik)". De Stijl 5.2 (februari 1922): 23 - 32.

---. De nieuwe beweging in de schilderkunst (en andere opstellen). Amsterdam: Meulenhoff Landshoff, 1983.

- . "De nieuwe woordbeelding 2: (Vervolg inleiding). I. II. III". nl.wikisource.org/wiki, februari 1921. Wikisource. 14 april 2009.
<http://nl.wikisource.org/wiki/Theo_van_Doesburg/De_nieuwe_woordbeelding/2>
- . Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst. Amsterdam: De Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1919.
- . "Futurisme". Eenheid 3.127 (november 1912): 1.
- . "Het einde der kunst". De Stijl 6.9 (1925): 135 - 6.
- . "Manifest II van „De Stijl” 1920. De literatuur". De Stijl 3.6 (april 1920): 49 - 50.
- . "Manifest III. Tot een nieuwe wereldbeelding". De Stijl 4.8 (augustus 1921): 125 - 6.
- . "Onafhankelijke bespiegelingen over de Kunst [1]". De Avondpost 1 augustus 1913: B. 2 - 3.
- . "Onafhankelijke bespiegelingen over de Kunst [2]". De Avondpost 11/12 oktober 1913: A.1.
- . "Rondblik". De Stijl 4.10 (oktober 1921): 152 - 9.
- . "Schilderkunst. Van Kompositie tot contra-kompositie". De Stijl 7.73/74 (januari 1926): 17 - 28.
- . Wat is Dada?. Den Haag: De Stijl, 1923.
- Westerlinck, Albert. "Nederlandse Letteren". Dietsche Warande en Belfort 121.2 (1976): 117 - 118.
- Winkiel, Laura. "The Rhetoric of Violence. Avant-Garde Manifestoes and the Myths of Racial Community". The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906-1940). Ed. Sascha Bru en Gunther Martens. Amsterdam: Rodopi, 2006. 65 - 90.
- Ziarek, Krzysztof. The Historicity of Experience: Modernity, the Avant-Garde, and the Event. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001.